

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Heinrich Schütz – Musikalische Exequien

Heinrich Schütz – Musikalische Exequien

Anna Svobodová

Vedoucí práce: PhDr. Magdalena Saláková, Ph.D.
Studijní program: Specializace v pedagogice (B7507)
Studijní obor: Hudební výchova se zaměřením na vzdělávání – Sbormistrovství se zaměřením na vzdělávání

2019

Odevzdáním této bakalářské práce na téma Heinrich Schütz – Musikalische Exequien potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucí práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Liberci dne 14. 4. 2019

Poděkování patří vedoucí mé bakalářské práce PhDr. Magdaleně Salákové, Ph.D za trpělivost a profesionální, ale zároveň lidský přístup. Ráda bych také poděkovala své rodině, která mě při práci podporovala.

ABSTRAKT

Ve své bakalářské práci se budu věnovat jednomu z vrcholných děl raného baroka v Německu, skladbě *Musikalische Exequien* od Heinricha Schütze. Pokusím se zasadit autora i jeho dílo do hudebního a historického kontextu a rozebrat způsob, kterým Schütz pracuje s textem, hudebním materiálem a hudební formou německé pohřební mše. V neposlední řadě se chci také věnovat problémům interpretace díla, zvláště moderním trendům a tzv. historicky poučené interpretaci – tím vytvořit jakousi platformu pro interprety.

KLÍČOVÁ SLOVA

Schütz, *Musikalische Exequien*, baroko, Německo, poučená interpretace

ABSTRACT

In my bachelor's work I will focus on one of the most important compositions from the early baroque period in Germany: *Musikalische Exequien* from Heinrich Schütz. I would like to put this masterpiece and its composer into the historical and musical context and comment on the way how Schütz works with the German text, the musical material and the form of German funeral service. I take also into account the interpretation's aspects, especially the modern attitudes to early music and create a platform for other artists.

KEYWORDS

Schütz, *Musikalische Exequien*, baroque, Germany, authentic interpretation

Obsah

1	Úvod k textu.....	8
2	Historické souvislosti.....	11
2.1	Drážďany na počátku baroka	11
2.2	Příchod třicetileté války	11
3	Vývoj hudby 2. pol. 16. stol.....	13
3.1	Soumrak vokální polyfonie.....	13
3.2	Madrigal jako populární forma	14
3.3	Monodie Florentské cameraty	16
3.4	Benátské concerto	16
3.5	Počátky německé evangelické hudby	17
3.5.1	Rolland Lassus	18
3.5.2	Hans Leo Hassler	18
3.5.3	Michael Praetorius	19
4	Život a dílo Heinricha Schütze	20
4.1	Schützův životní příběh	20
4.2	Jediná kniha madrigalů – 1611	23
4.3	Psalmen Davids – 1619.....	24
4.3.1	Práce s textem, adaptace benátského stylu	24
4.4	Symfoniae sacrae I – 1629	25
4.5	Pašije	25
4.6	výčet některých dalších děl Heinricha Schütze	26
5	Okolnosti vzniku díla Musikalische Exequien	27
5.1	Jindřich II. Reuss zu Gera	27
5.2	Město Gera, Musikalische Exequien a Heinrich Schütz v roce 2019.....	28
6	Forma díla Musikalische Exequien.....	30

6.1	Část první – <i>Concert in Form einer teutschen Begräbnis-Missa</i>	30
6.2	Část druhá – <i>Motette</i>	31
6.3	Část třetí – <i>Canticum B. Simeonis</i>	31
7	Hudební prostředky a kompoziční styl díla <i>Musikalische Exequien</i>	32
7.1	Soli x Tutti – concerto	32
7.2	Výrazové prostředky	32
8	Interpretační aspekty díla <i>Musikalische Exequien</i>	36
8.1	Obsazení vokální složky	36
8.1.1	Otázka obsazení altu	37
8.2	Obsazení složky basso continuo	37
8.2.1	40
8.3	Ladění	40
8.4	Instrumenty <i>colla parte</i>	40
8.5	Dramatické aspekty interpretace.....	41
9	Celkové vyznění a významové přesahy díla.....	42
10	Současná praxe provozování díla <i>Musikalische Exequien</i>	44
10.1	Karl Richter.....	44
10.2	Philippe Herrewewe.....	44
10.2.1	La Chapelle Royale 1987.....	45
10.3	John Eliot Gardiner 1988	45
10.4	Dresdner Kammerchor.....	46
10.4.1	Hans-Christoph Rademann a jeho kompletní vydání Schütze.....	46
10.4.2	Nahrávka <i>Musikalische Exequien</i> 2011	47
10.5	další nahrávky	47
	Závěr	49
	Seznam použitých informačních zdrojů	50

Seznam příloh	51
---------------------	----

1 Úvod k textu

Jednadvacáté století s sebou kromě nejmodernějších technologií, sociálních sítí a úpravy stravovacích návyků přineslo mnoho nových možností. Nové možnosti a vynálezy se již od století předchozího začaly objevovat také v hudbě: atonalita, úplný rozpad formy, elektrické hudební nástroje, mikrofony a další. Celkem podstatný je pro nás vývoj záznamu a reprodukce hudby, díky kterému se skrze sluchátka můžeme kdykoliv dostat do „jiného světa“. Záznam hudby nám mimo jiné umožňuje stále dokola poslouchat skladby, tříbit si hudební vkus, hledat snadnou berličku při interpretaci u ostatních interpretů, a zlepšovat se skrze porovnávání nahrávek svých a jiných.

Kdybychom například na některém z pražských náměstí zorganizovali rychlý průzkum oblíbených hudebních žánrů a osobností s otázkou: „Co posloucháš?“, zcela jistě by první příčku obsadila nonartificiální – populární hudba, Bruno Mars, Lady Gaga nebo Tomáš Klus. Někteří by však zmínili i hudbu klasickou, občas až neuvěřitelně komplikovanou soudobou, drásavou romantickou, nebo pravidelnou klasicistní. Možností je opravdu mnoho, možná až příliš, populace je zahlcena zvukem. I proto se někteří z nás rádi vrací až téměř na začátek, k chorálu, renesanční polyfonii a baroku. Znovu zkoumáme, jak interpretovat staré kompozice, a jak je chápali lidé žijící v době jejich vzniku – protože jsme přesvědčení o tom, že tak zněly nejlépe. Hledáme řád, čistotu a srozumitelnost, zkrátka vše, co je v dnešní době a artificiální hudbě vzácné.

V rámci znovuobjevování poučené interpretace jsme dosáhli teoretického vrcholu, už známe dobovou praxi, víme, jak se má hrát Bach nebo zpívat Palestrina. I přes to mnoho zajímavých autorů a skladeb, zůstalo široké veřejnosti skrytých. Mezi ně patří i Heinrich Schütz, který ve stínu světoznámých barokních skladatelů působí jen jako jeden z jejich předchůdců. Styl Heinricha Schütze je velmi osobitý a jeho vliv na německou hudební kulturu nesporný.

O německých barokních velikánech, jako je například Johann Sebastian Bach a Georg Friedrich Händel už vzniklo nespočet kvalitních a velmi obsáhlých publikací. I Heinrichu Schützevi se několik muzikologů ve svých knihách věnovalo. Hans Eppstein¹ v knize

¹ Eppstein kapitolu o *Musikalische Exequien* začíná slovy: „Dílo, které se jako celek nenechá zařadit do nějaké skupiny děl, zároveň ho musíme započítat k Schützovým nejvýznamnějším dílům...“

o skladateli podrobně popisuje složitou němčinou Schützův život a styl, komentuje některé jeho kompozice i jejich konkrétní pasáže. Ze sto osmdesáti stran textu věnoval Hans Eppstein *Musikalische Exequien* sice jen čtyři, ale stále je to výrazně více než v jakékoliv české literatuře, kde nalézáme o této konkrétní kompozici pouze zmínky v rámci souhrnů dějin německé barokní hudby. Na druhou stranu hudebních nahrávek vzniklo více než dvě desítky, leckteré jsou i velmi kvalitní. Někteří dirigenti *Musikalische Exequien* nahráli dokonce dvakrát (Rudolf Mauersberg s Dresdner Kreuzchor²).

Sama jsem se s Heinrichem Schützem seznámila v amatérském souboru při provozování jeho skladby *Musikalische Exequien*, skladbu i autora jsem si ihned oblíbila. Věnuji jim tuto práci také proto, že patřím mezi zastánce autentické interpretace staré hudby a věřím, že poučená interpretace je ta nejlepší možná. *Musikalische Exequien* obsahují nejen návod k pochopení a následnému provedení tohoto díla, bez historického kontextu a znalosti předchozího vývoje hudby je však obtížné vše objevit.

Svou práci povedu oblastí jakéhosi teoretického základu, souborem témat a otázek, které by se měly objevit na cestě každého, kdo chce být připravený na interpretaci díla. První kapitolu (skrývající se pod číslem dvě) věnuji historickému kontextu, který bezesporu umělce té doby velmi silně ovlivňoval. V další kapitole okomentuji předchozí hudební vývoj, na nějž Heinrich Schütz ve svých kompozicích jasně navázal, a dobové hudební zvyklosti v Německu a Itálii. Poslední „přípravná“ kapitola před samotným zpracováním tématu *Musikalische Exequien* obsáhne život a dílo Heinricha Schütze s konkrétním výběrem a zamyšlením nad jeho většími hudebními sbírkami.

Od číselně označené páté kapitoly, až po sedmou, budu postupně komentovat faktické oblasti pojící se s dílem: okolnosti vzniku, formu jednotlivých částí, hudební prostředky, práci s textem a kompoziční styl skladatele. V osmé kapitole se budu věnovat samotné interpretaci díla, konkrétnímu obsazení hlasových skupin i nástrojů ve složce *bassa continua*, dobovému ladění nástrojů a využití prostorových možností při provádění jednotlivých vět. Předposlední kapitolu zasvětim vyznění, působení a přesahům díla

² První nahrávka vznikla v roce 1971, druhá 1996. Dresdner Kreuzchor jako „domovský“ soubor skladby Heinricha Schütze interpretuje velmi často. Vzniklo už mnoho nahrávek tohoto autora.

v kontextu doby. Část poslední bude obsahovat přehled vzniklých nahrávek a hodnocení čtyř nejvýznamnějších.

Musikalische Exequien vnímám z pozice studující sbormistryně jako interpretační výzvu. Rozsahově skladba odpovídá repertoáru velmi dobrého amatérského komorního ansámblu se zkušeností s poučenou interpretací staré hudby, věřím ale, že s pečlivou přípravou dirigenta je tato kompozice dostupná i pro amatérské sbory na vyšší úrovni bez větší zkušenosti s barokní hudbou. V rámci ukončení svého bakalářského studia povedu také poučený nácvik a následné provedení skladby na bakalářském koncertě 5. 5. 2019.

2 Historické souvislosti

Mnohá hudební díla v sobě skrývají ducha doby, odrážejí místo svého vzniku a někdy se dokonce váží ke konkrétní historické události. Musikalische Exequien nejsou výjimkou.

2.1 Drážďany na počátku baroka

Drážďany byly centrem saského kurfiřtského státu. Kurfiřt měl právo volit panovníka Svaté říše římské, což Drážďany významově zvedalo nad ostatní města. Jak sílila moc kurfiřtů, město rozkvétalo, a pozice varhaníka nebo dvorního skladatele se stávala stále významnější a finančně lépe hodnocenou. Od roku 1629 tento post zastával Heinrich Schütz. Po opakovaných odmítnutích žádostí o odchod do důchodu v říjnu 1657 společně s vládou kurfiřta Johanna Georga I. von Sachsen skončily i Schützovy povinnosti dvorního kapelníka.

Drážďany se postupem 17. století dále rozrůstaly. Město, kterému se přezdívalo Florencie na Labi, nabývalo z hlediska architektury a výtvarného umění na kráse a váženosti. Vrchol rozmachu barokních Drážďan přináší na přelomu 17. a 18. století vláda Augusta II. Silného, který nejenže vybudoval nejvýznamnější památky města (jako je Zwinger a Hofkirche), ale získal i polskou korunu.

2.2 Příchod třicetileté války

„Třicetiletá válka byla prvním ‚moderním‘ válečným konfliktem, který zasáhl většinu zemí Evropy. Nebyla to izolovaná událost. Na jejím pozadí probíhaly další ozbrojené střety. Evropa se během třicetileté války nadále bránila turecké expanzi, k dramatickým událostem ústícím v revoluci a svržení krále došlo v Anglii, probíhalo válečné soupeření Švédska s Polskem atd. Tento konflikt, do té doby nevídaných rozměrů, se odrazil ve všech oblastech tehdejšího života. Ovlivnil mnoho umělců a našel svůj odraz jak ve výtvarném umění, tak v literatuře.“³

V šestnáctém století došlo k náboženské reformaci, která zapříčinila konec jednoty západního křesťanstva. Svatá říše římská byla rozdělena na katolickou ligu v čele

³ KLUČINA, Petr. *Třicetiletá válka, obraz doby 1618 – 1648*. Nakladatelství Paseka 2004. ISBN 80-7185-663-0, s. 5

s protestantskou unií. Třicetiletá válka sice začala v Čechách, ale pokračovala soubojem katolického habsburského císaře s protestantskými knížaty. Náboženské neshody později přešly v politický střet stavovského principu s absolutismem, tedy boj Habsburků a Francie.

Válka skončila podpisem Vestfálského míru 1648. Všechny zúčastněné strany byly bojem naprosto vyčerpané. Třicetiletá válka nemá oficiálního vítěze.

Počet obyvatel Evropy se snížil za dobu válčení asi tak na třetinu. Velmi zničující byla válka pro „běžné“ obyvatele, protože kudy prošla armáda, tam zbyly jen vyrabované nebo spálené vesnice a města. Vojenská uniforma jakékoliv barvy znamenala pro veškerá obydlená území buď násilnou smrt ihned, nebo pomalou smrt vyhladověním v zimě, protože armáda zabavila veškeré zásoby jídla. Všudypřítomné hrůzy války samozřejmě ovlivnily i umění. Například známé dílo Labyrint světa a ráj srdce vzniklo roku 1623, v době, kdy se autor Jan Amos Komenský skrýval v Brandýse nad Orlicí před pobělohorskými⁴ represemi. Úvahy o lidské smrti a marnosti lidského konání zde poměrně široce rozpracované a Komenského útěk z vnějšího světa do duchovního útočiště ve svém srdci můžeme považovat za jednoznačnou reakci na válečné běsnění, které zachvátilo celou Evropu.

Smrt přicházela ve dne v noci, často nečekaná či nezvaná, někdy ale i jako poslední, milosrdné vykoupení z hrůz života vezdejšího. Jisté prvky zvýraznění kultu smrti můžeme pozorovat i v přípravě hraběte Heinricha II. Reuss zu Gera na vlastní smrt.

⁴ Bitva na Bílé hoře 1620

3 Vývoj hudby 2. pol. 16. stol.

3.1 Soumrak vokální polyfonie

Skladatelé období vrcholné renesance dosáhli absolutního mistrovství v horizontálním, polymelodickém slohu. Z původních jednodušších motivů frankovlámského stylu vytvořila první italská generace v čele s Palestrinou klenuté vokální chrámy nesené vznešenými imitačními liniemi. Čím více se ale italský duch promítal do vývoje hudby, tím více bylo zřejmé, že složitá imitační forma, kterou se Italové naučili od frankovlámských skladatelů, už pro další vyjádření hudebního obsahu nepostačí. Hlavně v druhé pol. 16. stol. sledujeme tendenci promítnout do hudby emoce (italsky *affetti*) a potřebu, aby hudba reprezentovala duševní hnutí v ní jednající postav, která nakonec předznamenala soumrak vokální polyfonie. Rychlé hnutí duše se totiž se složitou kompoziční formou téměř vylučuje. Proto se v motetech a zejména madrigalech jednotlivé hlasy osamostatňovaly a jejich konkrétní melodie začínaly nést emoční obsah. Na konci tohoto procesu vznikl reprezentativní styl, ve kterém konkrétní zpěvák svým sólovým projevem reprezentuje konkrétní postavu s příběhem. Tento styl byl částečně vynalezen ve florentské cameratě, částečně se zhmotnil při postupném cizelování madrigalů, a nakonec představoval i nutnou podmínku pro vznik opery 17. století. Stranou tohoto procesu ale působilo několik skladatelů zejména z okruhu římské školy.

Giovanni Pierluigi da Palestrina, jehož obsáhlé dílo zahrnuje 105 mší⁵, stovky motet a dalších kompozic, přivedl vokální styl k dokonalosti. Své životní poslání spatřoval ve službě církvi, nějaký čas také působil v Sixtinské kapli, jelikož však bylo podmínkou pro tuto pozici nižší kněžské svěcení, nemohl na místě Palestrina setrvat. I proto se po smrti své první manželky chtěl stát knězem. Mimo jiné by mu to přineslo jisté profesní a zejména finanční výhody. Namísto kněžského slibu podruhé složil manželský, a to s bohatou vdovou po kožešníkovi, která do jeho života konečně přinesla peněžní zabezpečení. Jakožto respektovaný římský kožešník napsal Palestrina své nejlepší skladby. Jeho mistrovský kontrapunkt v sobě snoubí dokonalou formu i ušlechtilé vokální

⁵ SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. Togga 2011. ISBN 80-902912-0-1

linie, a slouží dodnes jako vzor vokální polyfonie. Na druhé straně u něj nenalézáme rozmanitost hudebních forem a stylů, ve které vynikal Orlando di Lasso. Jeho technicky dokonalým a tak trochu objektivním skladbám částečně schází duchovní vášeň, kterou nalézáme například u španělského skladatele Thomáse Luise de Victoria. Giovanni Pierluigi da Palestrina napsal i madrigaly, o kterých ale víme hlavně proto, že za ně byl pokárán od papeže. Ve sbírce *Canticum canticorum*⁶ se v předmluvě omlouvá a slibuje, že už světskou hudbu nikdy nezkomponuje. Právě sbírka *Canticum canticorum* je z Palestrinova díla nejzajímavější, pětihlasé skladby s milostnými texty formálně odpovídají madrigalům, ale setrvávají v kategorii duchovní hudby.

Thomás Luis de Victoria je vnímán jako poslední a svým způsobem největší skladatel celé epochy vokální polyfonie. V roce 1585 se vrátil z Říma do Madridu na dvůr Marie Španělské. Z ne zcela jasných důvodů postupem času úplně přestal komponovat, jako by tušil, že klenutým melodiím a složitému předivu vznešených duchovních forem je už odzvoněno. A že on k hudebnímu vývoji, který se odehrává na poli madrigalu a postupném tvarování opery, se svým – jinak dokonalým – stylem už nemá co dodat. Ještě naposledy se k peru vrátil v roce 1603 a k pohřebním obřadům své patronky Marie Španělské napsal velkolepé šestihlasé *Officium defunctorum*. Tato skladba není jen náhrobním kamenem španělské královny, ale symbolicky celé epochy hudební renesance, ve které vládla technika vokální polyfonie.

3.2 Madrigal jako populární forma

Pokud bychom hledali hudební formu, která nejlépe vystihuje ducha doby Itálie konce 16. století, jmenovali bychom na prvním místě madrigal. Tato malá v drtivé většině pětihlasá vokální forma v sobě nese dědictví frankovlámů, ale i kulturní znaky právě se rodící italské hudebnosti. První skladatelé madrigalu byli frankovlámové (Philippe Verdelot, Jacob Arcadelt), kteří se během angažmá na italských dvorech snažili najít italskou poezii pro svůj frankovlámský kontrapunkt. V první fázi madrigalu se stal nejcitovanějším básníkem Francesco Petrarca. Od frankovlámů také pochází formální imitační struktura, kterou si madrigal podržel až téměř do konce 16. století. A také jistá

⁶ Píseň písní

exkluzivita a aristokratičnost, která tuto formu řadí hodnotově výš než třeba *frotollu*, *vilanellu*, či *moresku*. Italové, kteří se madrigalovému umění učili výhradně od frankovlámských skladatelů, postupně obdařili madrigal i vášnivým sdělení vetknutým do jednotlivých imitačních linek.

Od 70. let 16. století už mezi madrigalisty dominují spíše Italové. V Mnichově sice píše italské madrigaly Roland Lassus, v Praze Philippe de Monte, ale v Římě už kraluje Luca Marenzio, na nějž navazuje neapolský Carlo Gesualdo a definitivní dominanci Italů stvrdil na konci 16. století Claudio Monteverdi, v jehož díle zažívá madrigal svůj symbolický vrchol a zároveň postupný zánik.

S trochou nadsázky můžeme říci, že kdo se trochu vyznal v hudební teorii druhé poloviny 16. století, ten skládal madrigaly. Madrigalem se vyznávala láska, vyzývalo na souboj, definovala politická deklarace nebo se třeba jen chválil místní kuchař. Svodům této dokonalé formy, která by mohla být hudební paralelou k formě sonetu v literatuře, podlehli téměř všichni skladatelé celého hudebního světa. Čestnou výjimku mezi nimi tvoří Thomás Louis de Victoria, u nějž dodnes historici marně hledají nějakou světskou kompozici. Můžeme tedy vnímat jako logické, že mladý Heinrich Schütz při svém prvním pobytu v Benátkách této výzvě neodolal a ve své první sbírce se pokusil vyrovnat svým italským vzorům. Bylo to sice v době, kdy už forma madrigalu překročila svůj zenit, ovšem pro Schütze určitě sloužila jako potvrzení kontrapunktických dovedností a vydobyla mu i jistou slávu ve světě umělců. Německo-americký muzikolog Alfred Einstein, velký znalec italských madrigalů, dokonce tvrdí, že Schützovy madrigaly nejsou na rozdíl od těch „pravých“ italských až příliš hravé, že v nich nalezneme hlubší obsah a emoci⁷. S tímto názorem však při vší úctě musíme polemizovat. Schützovi nechybí dokonalý imitační a kontrapunktický talent, ani schopnost vyjádřit hudbou obsah textu, nicméně jak bude dále komentováno, jeho nakládání s italským jazykem v těchto madrigalech nemůže konkurovat přirozenosti rodilých Italů nebo tomu, jak on sám dovedl pracovat s němčinou.

⁷ FEIL, Arnold. *Metzler Musik Chronik*. ISBN: 978-3476021090, s. 118

3.3 Monodie Florentské cameraty

Sdružení florentských intelektuálů, měšťanů a aristokratů zabývajících se literaturou a hudbou přineslo v 16. století novinku v oblasti hudby – doprovázenou monodii, která sehrála klíčovou roli při vzniku barokního myšlení. Tento experiment v dnešní době vnímáme trochu jako podivuhodnou hříčku pro skupinu florentských intelektuálů. První „opery“ z jejich dílny by na tváři dnešního diváka vzbudily spíše shovívavý úsměv, ale právě kvůli těmto prvním pokusům, onomu „reprezentativnímu principu“, snaze vcítit se do emocí a pocitů dramatické postavy, vznikla opera – nejvýraznější forma následujících století. Jacopo Peri a Giulio Caccini zhudebňovali texty Ottavia Rinucciniho a bohatí florentané Corsi a Bardi poskytovali prostory k nácviku a následnému provozování těchto hudebních experimentů. Možná, že Peri ani Caccini neovládali složitou techniku frankovlámské polyfonie, ale jejich hudební novátorství inspirovalo Claudia Monteverdiho a další raně barokní mistry. Monteverdi k doprovázené monodii přidal ritornely a sbory. Opera byla na světě.

Z dílny Giulia Cacciniho vyšla také nekodifikovaná „afektivní teorie“, která přisuzuje emocím a slovům konkrétní hudební a vokální figury. Teorie pochází již z antického Řecka a říká, že lze pocity vyjádřit hudbou, reálný obsah posílit formálními prostředky. Jinými slovy určuje, jak má člověk zpívat, když je například zamilovaný, nebo nešťastný. Afektivní teorie našla v baroku své využití jak v hudbě světské, tak duchovní, a to zvláště v operách a oratoriích.

3.4 Benátské concerto

Další objev 16. století na poli duchovní hudby je concerto, nazvané po svém původu v benátském chrámu San Marco – benátské. Skladatel Adrian Willaert zde nechal postavit druhé varhany na protilehlý kůr a začal experimentovat s principem *cori spezzati*, tedy několika sbory, které na sebe přes prostor reagují, volají. Jedná se vlastně o jakýsi hudební souboj protilehlých empór, původ slova concerto nalézáme v italském *concertare*⁸. Hlavními protagonisty benátského koncerta byli Andrea Gabrieli a jeho synovec Giovanni Gabrieli. Za doby Giovanniho působení v San Marco měl chrám právě kvůli

⁸ soupěřit, z italštiny

jeho skladbám vysokou návštěvnost. Rada deseti⁹ dokonce vydala dekret, který povoloval skladateli dokončit hudební myšlenku kdykoliv během bohoslužby, což znamenalo, že kněz v těchto případech prostě počkal a lidé poslouchali. Sláva Benátek rostla a z koncerta se stal předmět obchodu. Za Alpy jej přivezl první Slovinec Jacob Gallus Handl, v Drážďanech na něm postavil svůj úspěch Heinrich Schütz.

3.5 Počátky německé evangelické hudby

Německá duchovní – luteránská hudba se začala formovat v době vrcholné renesance. Skrze luterský chorál se němčina postupně začleňovala do jinak z pravidla latinských textů a dala vzniknout německému protestantskému motetu.

Teze Martina Luthera: „*Musica maximum, immo divinum est donum*“¹⁰ tedy „skvělá hudba je božím darem“ v lecčems charakterizuje německý vztah k hudbě, spíše z ní dokonce německá protestantská hudba vychází. Italská „světská“ linie není pro německé protestanty přijatelná. Komponování hudby se rovná službě Bohu. I přes to, že se němečtí skladatelé jezdili učit kompozičním technikám do Itálie, konečné vnímání skladby neslo místo italského emocionálního hnutí spíše známky uměřenosti, pokory a oddanosti.

Luteráni kritizují „zprostředkovanost katolické víry“ kvůli liturgii v latině, kontakt s Bohem skrze cizí jazyk nevnímají jako přímý a osobní. Zcela zásadním úkolem tedy bylo etablování němčiny jakožto jazyka duchovní hudby. Asi pětina tvorby Hanse Leo Hasslera je v němčině, ale rozhodně si ho více vážíme za tu latinskou. Praetorius napsal německy už přibližně polovinu svých skladeb, některé z nich přímo zlidověly. Ale teprve Heinrich Schütz tento náročný úkol dokončil. V jeho rozsáhlém díle němčina dominuje, a právě díky Schützovu nakládání s jazykem postupně ustávaly spory o to, zda se němčina pro liturgické účely hodí.

⁹ Politický orgán Benátské republiky, fungoval od roku 1310, řešil oblast státní bezpečnosti a veřejného pořádku

¹⁰ ANTTILA, Mikka E. *Luther's Theology of Music, Spiritual Beauty and Pleasure*. Gruyter. ISBN 987-3-11-031019-1

3.5.1 Rolland Lassus

Frankovlámského skladatele komponujícího ve druhé polovině 16. století proslavil nejprve jeho nádherný chlapecký soprán. Ve třinácti letech jej pro svůj dvůr vykoupil sicilský generál Ferrante I. Gonzaga. Mladý Rolland se v Itálii rychle zorientoval a poměrně záhy po mutaci už působil na pozici dvorního skladatele a kapelníka. V Itálii, známý jako Orlando di Lasso, se ale nakonec neusadil. Většinu svých skladeb zkomponoval na dvoře bavorského kurfiřta v Mnichově, kde také vedl nejlepší orchestr své doby v Evropě.

Na Lassovi je obdivuhodná zejména schopnost skládat hudbu rychle, lehce a v jakémkoliv tehdejšímu stylu. Do jeho formálního umění spadá technika vícesborového moteta v benátském stylu, parodická mše, chromatická kompozice, villanely, moresky, madrigaly, ale také čistá vokální polyfonie, francouzské chansons a německé písně drobnějšího charakteru. Mezi pozoruhodné celky patří *Psalmi poenitentialis*, *Prophaetie Sybillarum* a *Lagrimae di san Pietro* nebo parodická mše *Missa super Osculetur me*. Lassus sice poscházal z Belgie, používal italské jméno, ale z pozice kapelníka bavorského kurfiřta měl velký vliv na celou generaci německých skladatelů. I proto jej Němci takřikajíc adaptovali a často jej zmiňují, jako jednoho ze zakladatelů německé hudební tradice.

3.5.2 Hans Leo Hassler

Hans Leo Hassler žil mezi lety 1564 a 1612. Hasslerův otec varhaník, který se kolem roku 1530 narodil v českém Jáchymově, pečlivě dohlížel na synovo hudební vzdělání. Mladý Hans byl první z německých skladatelů období renesance, který se vydal na studia do italských Benátek. Pod vedením Andrea Gabrieliho se naučil ovládat veškeré kompoziční techniky. Roku 1585 se po návratu do Německa věnoval především světské písni. Veselý taneční charakter v homofonní sazbě italské populární formy, ale s německým textem, rozhodně přispěl k popularizaci německého jazyka ve vokální tvorbě 2. poloviny 16. století v německy mluvících zemích. Hans Leo Hassler zpracoval mnoho latinských, ale i německých duchovních textů.

3.5.3 Michael Praetorius

Skladatel, teoretik a sběratel Michael Praetorius, který žil na přelomu 16. a 17. století v Německu a vytvořil unikátní sbírku protestantské polyfonie *Musae Sioniae* čítající 1244 skladeb vycházejících z německého protestantského chorálu. Za jeho nejdůležitější sbírku je v dnešní době považován encyklopedický spis *Syntagma musicum*, který ve třech dílech pojednává o hudebních nástrojích, vývoji duchovní a světské hudby, notaci a provozovací praxi, tedy snad o všem, co se na přelomu století týkalo hudby.

Praetoriovy líbezná a jednoduchá písně si rychle našly cestu k srdcím členů německého evangelického společenství. Některé dokonce zlidověly, což platí například pro jásavou vánoční píseň *In dulci jubilo*, která je sice psána latinsky, ale každá následující věta hned překládá latinu do němčiny.

4 Život a dílo Heinricha Schütze

4.1 Schützův životní příběh

Heinrich Schütz se narodil 14. října 1585 v Bad Köstritz u Gery v Durynsku a zemřel 6. listopadu 1672 v Drážďanech, kde působil 55 let jako Hofkapellmeister¹¹.

Když bylo Heinrichovi 6 let, přestěhovali se do Weißenfelsu, do hostince, který jeho rodiče koupili. Rodina platila svým třem synům domácího učitele, aby je vzdělával v právu, matematice, přírodovědě a hudbě. S ohledem na přání otce se chtěl Heinrich (stejně jako jeho bratři Georg a Benjamin) stát právníkem. Při studiu na gymnáziu však většinu svého času věnoval hudbě. Roku 1598 v rodinném hostinci „Zum Schützen“ nocoval knížecí host Moritz von Hessen-Kassel, známý humanitní vzdělanec, který zařídil mladému Heinrichovi přijetí do alumnátu¹² specializujícího se na humanitní a hudební vzdělání. V rámci stipendijního programu pro hlasově nadané děti pokračoval Schütz v dalším přípravném studiu na akademii, a pak na právnické akademii v Marburgu, kde však dlouho nepobyl. Moritz von Hessen-Kassel si své talenty hlídal a když měl pocit, že ztrácí směr, trochu jim ho upravil. Zaměstnal 23letého mladíka na svém dvoře jako hudebníka a roku 1609 ho poslal do Benátek, aby se něčemu přiučil od nejžádanějšího a nejváženějšího učitele hudby Giovanni Gabrieliho.

Benátský skladatel a učitel zemřel 12. srpna 1612. Pokud by Schütz v Benátkách zůstal, pravděpodobně by úřad varhaníka v nejslavnější katolické katedrále Itálie San Marco převzal. Ale pro pozici katolického varhaníka se zejména kvůli víře nerozhodl. Heinrich Schütz z Benátek odjížděl s jistotou, že se v životě bude věnovat hudbě profesionálně, nebo alespoň jako vedlejšímu oboru. Snad aby uklidnil své svědomí, zapsal se roku 1613 na univerzitu v Lipsku. Ani tentokrát nenechal Moritz von Hessen-Kassel nerozhodného Heinricha právo studovat, opět mu přichystal pracovní pobyt na svém dvoře. Pozice Kapellmeistera už však byla obsazená, a tak se musel mladý skladatel spokojit s místem druhého varhaníka.

¹¹ Dvorní kapelník, skladatel, dirigent, varhaník při bohoslužbách

¹² Škola pro nezámožné talentované děti, kterou zakládali šlechtici

Ještě téhož roku navštívil Schütz dvůr v Drážďanech. Byl pozván na pár týdnů na výpomoc při slavnostním křtu. Zanedlouho přišel dopis, v němž drážďanský kurfiřt Johann Georg I. žádal Moritze von Hessen-Kassel o skladatelovo dvouleté angažmá na svém dvoře. V červnu roku 1612 totiž zemřel věhlasný drážďanský kapelník Hans Leo Hassler, a i přes to, že se na jeho pozici chystal nizozemec Rogier Michael, post Hofkapellmeistera nebyl od Hasslerovy smrti oficiálně obsazen. S jistou nevolí nakonec Moritz von Hessen-Kassel dal svolení. Roku 1615 začala Schützova původně dvouletá stáž v Drážďanech. Johann Georg I. ho však ze svých služeb už nikdy nepropustil, 1617 jmenoval Heinricha Schütze do pozice Hofkapellmeistera saského dvora a svolení odejít do důchodu dostal až roku 1656 od kurfiřtova syna Johanna Georga II.

Moritz von Hessen-Kassel se ještě mnohokrát pokoušel „svého“ skladatele získat na svůj dvůr, Johann Georg I. však svolení nedával. Za to Schützovi dával příležitosti k hudební činnosti. Například v Mühlhausenu se ke konci roku 1627 konal sněm kurfiřtů, na kterém dostali příležitost se setkat a sdílet spolu své zkušenosti a hudební zážitky nejvýznamnější němečtí skladatelé své doby: Samuel Scheidt (varhaník z Halle), Michael Praetorius (kapelník Wolfenbüttelského dvora), Johann Hermann Schein (kantor od sv. Tomáše v Lipsku) a Heinrich Schütz. Skladatelé měli cca na 30 dní k dispozici 59člennou kapelu složenou z hráčů ze všech koutů Německa. Svě zkušenosti sdílel Schütz i se svými žáky Heinrichem Albertem (příbuzný Heinricha Schütze z matčiny strany), Christophem Bernhardem a Matthiasem Weckmannem.

O osobním životě skladatele ve 20. a 30. letech 17. století víme jen to, že se 1. června 1619 oženil s Magdalenou Wildeck, dcerou saského vyššího berního úředníka, a to zřejmě na přání kurfiřta. Magdalena však po 6 letech manželství zemřela. Byla popisována jako ideální, spořádaná a ve víře žijící žena, která svému muži porodila dvě dcery, které obě bohužel přežil. Na pozadí se odehrávala třicetiletá válka. Mnoho radosti na světě nebylo a hudební inspirace už vůbec.

Roku 1628 podruhé odjel do Benátek, tentokrát na rok. V žádosti o placenou cestu kurfiřtovi píše: „... nicht etwa aus Leichtsinnigkeit ümb einziger Lust oder spatzierenzihens willen, sondern aus Antrieb verhoffentlich eines bessern Geistes.“¹³,

¹³ EPPSTEIN, Hans, *Heinrich Schütz*. St.-Johannis-Druckerei. ISBN 3 7751 0190, s. 27

tedy „...ne pro lehkomyšlnost, či čiré potěšení nebo chuť procházet se, ale kvůli nabytí lepšího ducha.“ Od roku 1613 působil v San Marco jako kapelník Claudio Monteverdi od kterého Heinrich Schütz přejal recitativní styl. Ještě v Benátkách píše takřikajíc pod dohledem Claudiových očí sbírku zhudebněných latinských textů *Symphoniae sacrae*. I přes zřejmý vliv Monteverdiho avantgardního hudebního stylu na Schützovu tvorbu se zdroje různí v názoru na osobní setkání obou skladatelů. Hans Eppstein ve své knize o Heinrichu Schützovi píše, že pro Schützovu zdrženlivost při druhé návštěvě Benátek, kvůli častému vzpomínání na Gabrielliho a snad i rozdílnosti charakterů a víry obou skladatelů, nebylo setkání ani třeba.

Po návratu z cesty Schütz dále pracoval v Drážďanech. Během roku 1631 zemřel Schützův otec, matka a starší dcera Anna Justina. Nastal opět čas smutku, a tak Heinrich žádal o povolení k dalšímu výjezdu, tentokrát kvůli zakázce do Dánska. Kurfířt ani v tomto případě nebyl příliš nakloněn tomu, že by muže Schützových dovedností na svém dvoře nějaký čas postrádal, obzvláště bude-li jeho cesta trvat, stejně jako v případě Benátek, místo pěti týdnů celý rok. Cestou do Dánska se zastavil v Hamburku, kde se setkal s Rembrandtem. Z tohoto setkání vznikl skladatelův slavný portrét¹⁴. Ovšem to, že je zde vyobrazen Schütz, můžeme potvrdit až na základě jasné podobnosti s ověřeným portrétem¹⁵ od Christopa Spetnera z roku 1650. V prosinci 1633 konečně Schütz dorazil do Kodaně a dal se do komponování, následného nácviku a provedení slavnostní svatební hudby. Na Dánském dvoře setrval ještě 7 měsíců. Navštívil ho ještě dvakrát, a to mezi lety 1637 – 1638 a 1642 – 1644.

Mimo to pracoval Schütz jako hudební poradce na hraběcích dvorech v Hannoveru, Wolfenbüttelu, Geře, Zeitz a Výmaru. Skladatel byl na vrcholu tvůrčího období, psal pro Heinricha Posthumus Reuss zu Gera *Musikalische Exequien*, v Lipsku první část *Kleine geistliche Konzerte* a další dva díly *Symphoniae sacrae*. Ty jako poděkování věnoval Johannu Georgu I., kurfiřtu drážďanskému, který nad ním dle Schützových slov držel v těžké době třicetileté války ochrannou ruku.

¹⁴ viz Příloha 2

¹⁵ viz Příloha 3

Roku 1648 skončila válka, na kurfiřtském dvoře začaly řádné oslavy žádající si odpovídající hudební doprovod, a tak pro tuto příležitost Schütz vydal *Geistliche Chormusik*. Malý záblesk radosti v osobním životě skladatele nastal téhož roku, jelikož se jeho mladší dcera Euphrosyne vdala za lipského právníka Chistopha Pinckera. Euphrosyne porodila dceru, avšak po sedmi letech manželství zemřela. V říjnu 1656 zemřel i kurfiřt Johann Georg I. a drážďanský dvorní kapelník po téměř 40 letech konečně mohl odejít do zaslouženého důchodu. Kurfiřtův syn a následník Johann Georg II. ho symbolicky tituloval na „Älteste Hofkapellmeister“¹⁶. Titul i s pozicí mu až do konce života zůstal, ale těch zbylých 15 let směl žít a tvořit převážně v klidu rodinného domu ve Weißenfelsu.

Heinrich Schütz zemřel v 87 letech v Drážďanech a byl pohřben v gotickém *Frauenkirche*, který však v roce 1727 August II. Silný nechal strhnout. Na místě postavil dnešní barokní dominantu Drážďan.

4.2 Jediná kniha madrigalů – 1611

Heinrich Schütz napsal ve 26 letech v rámci svého studijního pobytu Benátkách pod dohledem Gabrieliho sbírku 19 italských madrigalů.

Madrigal byl v té době charakteristickou formou pro Itálii, využíval se jako určitý způsob zábavy na úrovni v atmosféře aristokratické exkluzivity. Špičkové epigramatické básně s dvorsko-erotickou tematikou a s elegickou elegancí zhudebňovali skladatelé ve vokálním komorním stylu, který, zejména co se týče pozdní fáze madrigalu, dovoľoval všelijaké odvážnosti v melodice a zvuku. Přispívá-li zhudebnění k duchaplnému výkladu textu, jsou madrigalu dramatická překvapení stejně vlastní, jako zobrazení lyrických situací.

Konečný podnět pro napsání a následné vydání knihy madrigalů dal Schützovi Giovanni Gabrieli. Mladý Henrico Saggitario¹⁷ tyto výjimečně svěží kompozice rozhodně nepsal kvůli silnému zájmu, spíš to vnímal jako dobré cvičení, které mu zadal pan učitel. V kontextu celkového díla skladatele působí jediná kniha madrigalů nepatřičně. Schütz

¹⁶ Nejstarší kapelník

¹⁷ Italský pseudonym, pod kterým Heinrich Schütz vydává svou jedinou sbírku italských madrigalů

sám sebe vnímal jako tvůrce německé protestantské hudby. K italským kompozicím se vždy vyjadřoval s jistou mírou skepse, obzvláště pak k dílu Claudia Monteverdiho, jehož hudba, jak píše Miloš Štědroň ve své knize *Claudio Monteverdi – génius opery*, připadá německému skladateli „příliš světská“. Je možné, že Schütz považoval svou první sbírku za jakýsi hřích mládí, který spáchal obklopen svůdně inspirativní italskou kulturou. Nic na tom nemění ani fakt, že madrigaly se Schützovi velmi vydařily a hudebně jim není co vytknout. Snad jen práce s jazykem může být označena za „příliš německou“. Deklamativní pasáže, které by patrně italský skladatel pojal s větší kantabilitou, zde představují spíše handicap. V jeho další tvorbě ji však vnímáme jako výraznou přednost. Německé protestantské hudbě je rytmická deklamace i kvůli Schützově stylu a jeho následnému vlivu vlastní.

4.3 Psalmen Davids – 1619

První velké tištěné dílo, které Heinrich Schütz symbolicky datuje 1. června 1619 (den sňatku s Magdalenou Wildeck), věnoval svému pánu Johannu Georgu I., jakožto oficiální poděkování za přijetí do funkce dvorního kapelníka. Sám skladatel popisuje sbírku v předmluvě a věnování jako: „Německé žalmy podle italské manýry, k jejichž komponování jsem byl od svého milého a v celém světě přeslavného preceptora pana Giovanni Gabrieliho s pílí motivován.“¹⁸

A opravdu, když otevřeme partituru, nalezneme zde „do německého protestantského kabátu převlečená“ italská concerta velmi podobná Gabrieliho skladbám. Schütz si s sebou do Německa mimochodem vzal mnoho opisů Gabrieliho kompozic. Vzhledem k nepořádku, který panoval v odkazu slavného kapelníka ze San Marco, sloužily Schützovy opisy jako významný zdroj při rekonstrukci skladatelova díla.

4.3.1 Práce s textem, adaptace benátského stylu

Ve sbírce z roku 1619 Heinrich Schütz poprvé naplno rozvíjí svou schopnost komponovat duchovní hudbu v němčině. Jeho cit pro rytmus a deklamaci rodného jazyka nachází

¹⁸ EPPSTEIN, Hans, *Heinrich Schütz*. St.-Johannis-Druckerei. ISBN 3 7751 0190, s. 77, přeloženo z němčiny

právě zde ideální uplatnění. Hudebně-rétorické figury, opatřené často invenční zvukomalbou, definitivně povyšují němčinu mezi regulérní liturgické jazyky.

Psalmen Davids byly komponovány pro drážďanskou zámeckou kapli, tedy pro prostor mnohem menší a sevřenější, než jakým disponuje legendární benátská basilica San Marco. Její obdélníkový tvar a přítomnost nepřiliš vzdálených balkónů umožnila Heinrichu Schützovi experimentovat s prostorovým rozložením ansámblu. Ve sbírce nalezneme i ambiciózní a komplikované čtyřsborové kompozice velmi náročné na prostorovou souhru. Schütz také ke každé skladbě přidal schematickou malbu, která jasně definuje, kam v rámci kaple jednotlivé části ansámblu rozmístit.

4.4 Symfoniae sacrae I – 1629

V Davidových žalmech píše Heinrich Schütz hudbu stylově velmi podobnou benátskému koncertu přelomu 16. a 17. století. Ve většině případů si vystačil pouze s vokální složkou bez instrumentů, které zde napsal „ad libitum“ a hrají většinou colla parte. Oproti tomu ve sbírce Symfoniae sacrae se jeho styl blíží spíše rané barokní duchovní kantátě, ve které už instrumentální ansámbl hraje naprosto zásadní roli, a to jak v instrumentálních symfoniích a ritornelech, tak ve využití instrumentů „koncertantně“ – tedy při doprovázení sólového hlasu virtuózními party. Role sólistů je významnější, úloha sboru velmi omezena, také proto, že připadá většinou na závěrečné části celých kompozic. S jistou nadsázkou bychom mohli říci, že zatímco v Psalmen Davids doznívá období pozdní renesance, ve sbírce Symfoniae sacrae stojíme už při zrodu německého baroka.

4.5 Pašije

Heinrich Schütz v pozdním věku ve svém domě ve Weißenfelsu píše troje pašije: Lukášovy (1664), Matoušovy (1665) a Janovy (1666). Všechny zkomponoval pro čtyřhlasý sbor a sólové hlasy. Odborníci se i v dnešní době přou o to, zda byly sólové pasáže podloženy bassem continuem. Na jedné straně stojí argument, že v postní době se nevyužívalo v kostelích žádných nástrojů – tedy že Heinrich Schütz opravdu složil dlouhé recitativní pasáže pouze pro sólový hlas bez doprovodu. Na druhé straně nikde jinde ve skladatelově tvorbě podobný formát nenalezneme, někteří interpreti tedy předpokládají, že se vypsané basso continuo pouze nedochovalo.

4.6 výčet některých dalších děl Heinricha Schütze

1623 – *Auferstehungshistorie* ¹⁹ (vokálně-instrumentální)

1625 – *Cantiones sacrae* ²⁰ (latinská čtyřhlasá moteta)

1627 – *Dafne* (opera)

1636 – *Musikalische Exequien* (pro šest až osm hlasů a b. c. ²¹)

1636 – *Kleine geistliche Konzerte I* ²² (pro jeden až pět hlasů a b. c.)

1639 – *Kleine geistliche Konzerte II* (pro jeden až pět hlasů a b. c. + jedna věta i s dalšími čtyřmi nástroji)

1647 – *Symphoniae sacrae II* (duchovní koncerty pro jeden až tři hlasy, dvoje housle a b. c.)

1648 – *Geistliche Chormusik* ²³ (moteta pro pět až sedm hlasů a případně až pět nástrojů)

1650 – *Symphoniae sacrae III* (duchovní koncerty pro tři až šest hlasů, dvoje housle a b. c.)

1657 – *Zwölf geistliche Gesänge* ²⁴ (moteta pro čtyři hlasy a b. c.)

1664 – *Weihnachtshistorie* ²⁵ (vokálně-instrumentální)

1671 – *Schwanengesang*

¹⁹ Příběh o vzkříšení

²⁰ Písně duchovní

²¹ Basso continuo

²² Malé duchovní koncerty

²³ Duchovní sborová hudba

²⁴ Dvanáct duchovních zpěvů

²⁵ Příběh o Vánocích

5 Okolnosti vzniku díla *Musikalische Exequien*

5.1 Jindřich II. Reuss zu Gera

Heinrich II. Reuss zu Gera, hrabě z Lobensteinu a Ober-Kranichfeldu, se narodil roku 1572 asi 2 měsíce po smrti svého otce, proto získal přívlastek „Posthumus“²⁶. Vyrůstal v poručnictví. V 15 letech se zapsal na univerzitu v Jena, kde studoval vědu a jazyky, jako hlavní obor latinu. Ve studiu pokračoval na prestižní univerzitě pro prince a jiné pány ve Strassburgu. Na začátku devadesátých let se kvůli epidemii ze studií vrátil do Gery, kde roku 1593 založil gymnázium. Ve 24 letech se poprvé oženil se šlechtičnou Magdalenou zu Hohenlohe-Langenberg, která však o dva roky později zemřela při porodu dcery Dorothey Magdalene. O rok později se Heinrich oženil s jinou Magdalenou, dcerou hraběte Albrechta VII. Von Schwarzburg-Rudolstadt, která mu porodila 7 dcer a 10 synů. Všichni synové nesli rodové mužské jméno Heinrich, dospělosti se dožilo jen 5 z 10 synů.

V roce 1618 založil kazatel z kostela svatého Salvatora (Johann Christoph Klotz) kroniku *Popis panství a města Gery*²⁷, ve které sám popsal život a vládu mladší linie rodu Reuss z Gery. Heinrichu II. Reuss zu Gera je ve spisu přezdíváno téměř vždy zkráceně – Heinrich Posthumus. V kronice je o jeho smrti poznamenáno: „Uprostřed třicetileté války 3. prosince večer po 9 hodině zesnul ve svém stálém sídle, zámku Osterstein, v 64 letech Heinrich Posthumus. Ve svých zářných letech, Heinrich, pán z Plauen, Greiz a Cranichfeld, vládce Gera a Schleiz, přinesl svou zděděnou vládou řád, chvályhodnou ústavu a víru této zemi. Pozdvihl vzdělání, a to zejména založením gymnázia. Vládl dobře a chvályhodně.“

Heinrich Posthumus vytvořil vlastní sbírku biblických textů vztahujících se ke smrti a „Reformationszeitliche Choralverse“²⁸, které si nechal vyrýt na svůj měděný sarkofág. Zemřel 3. 12. 1635. K upomínce jeho vlády byly raženy mince s jeho podobiznou.

²⁶ Posmrtný, český ekvivalent je pohrobek

²⁷ <http://www.gera-chronik.de>

²⁸ Chorální písně z období reformace

4. 2. 1636 provedl dvorní skladatel Gery Heinrich Schütz v kostele Sankt Johannis v rámci pohřební slavnosti *Musikalische Exequien*. I tato událost je v kronice komentována: „Pod těmito tóny nalezl zesnulý Heinrich Posthumus v tento den v hrobce tohoto kostela svůj poslední klid. Město Gera tímto dílem obdrželo významné místo v historii německé hudby. Heinrich Schütz ‚Vater der deutschen Musik‘²⁹ zkomponoval dílo pro svého příznivce Heinricha Posthuma.“

5.2 Město Gera, *Musikalische Exequien* a Heinrich Schütz v roce 2019

Jak už bylo napsáno, Heinrich Schütz se narodil v městečku Bad Köstritz. Jeho rodný dům je vzdálený od zámku Osterstein, sídla Jindřicha II. Reuss z Gery, asi tak 30 minut jízdy klusem na koni. *Musikalische Exequien* můžeme tedy považovat za dílo skladatele pro rodný kraj, pro své rodné panství.

Gera je město čítající v současnosti cca 100 000 obyvatel, které přes všechny požáry, válečné katastrofy a nepříliš kulturní období, stále připomíná svůj někdejší význam a věhlas. Na místě starého kostela Johanniskirche, kde byly zřejmě prvně provedeny *Musikalische Exequien*, stojí dnes pseudogotický kostel z 19. století z červených pálených cihel, podobně jako v mnoha městech zejména na severu Německa. Starý kostel vypálil Švédové v roce 1639, tedy asi 3 roky po uložení ostatků hraběte Jindřicha II. Reuss zu Gera do krypty Johanniskirche a po provedení *Musikalische Exequien*. Požár celého města v roce 1780 kostel nenávratně porušil, a i přes různé plány na opravy došlo k obnovení až v 19. století. Ostatky celého rodu Reussů byly zřejmě v 80. letech 18. století přesunuty z ruin Johanniskirche do původně barokního kostela Salvatorkirche o půl kilometru dál. Kvůli vlhkosti však sarkofágy hraběte Jindřicha II. a jeho příbuzných leží nakonec v městském krematoriu, aniž by k nim měl faktů a fotografií chtivý návštěvník města přístup. V roce 2011 se však v rámci výstavy „Begräbniskultur“³⁰ na nějaký čas rakev Jindřicha II. Reuss zu Gera objevila v místním městském muzeu.

Přesto když se dnes zeptáte v informačním centru hned vedle krásné renesanční radnice na oba kdysi tak slavné Heinrichy, tváří se místní, jako by o nich nikdy neslyšeli. Inu,

²⁹ „Otec německé hudby“

³⁰ Kultura pohřbívání

„světská sláva, polní tráva“. Jen dva nadšení pracovníci městského muzea vás po několika marných telefonátech pošlou do městečka Bad Köstritz, které leží sedm kilometrů po proudu řeky Weißen Elster, a kde se nachází skladatelův rodný dům s expozicí týkající se jeho života a tvorby. Zde si může návštěvník prohlédnout historické nástroje, Schützovy rukopisy a tisky, sednout si k pětibokému madrigalovému stolečku nebo třeba na bicí nástroj cajon, na jehož přední straně je vyobrazen titulní list *Musikalische Exequien*. Tím však stopa po tomto dílu končí. Mezi jinými kompozicemi Heinricha Schütze jsem v obchůdku v přízemí skladatelova rodného domu partituru, ani alespoň kopii titulního listu skladby *Musikalische Exequien* v papírové podobě nedohledala.

Vzpomněla jsem si, jak jsme před nedávnem při 450 výročí narození Claudia Monteverdiho hledali podobně marně jeho stopy v Mantově, kde 22 let na dvoře Vincenza Gonzagy působil. Nakonec jsme se smířili s konstatováním, že Italové vnímají pro svůj národ jako stěžejní především romantickou operu, a to, co je historicky před ní, pro ně nehraje žádnou významnou roli. Když ale tyto dva zážitky spojíme, musíme hledat vysvětlení ještě trochu jinde. Mladý člověk, který se intenzivně věnuje „autentické“ interpretaci staré hudby, si zřejmě neuvědomuje, že pro pár generací před ním byla barokní hudba a její tvůrci povětšinou jen slovníkovým heslem. Teprve posledních 30 či 40 let, kdy se Evropa učí poslouchat baroko „barokně“, poznávat renesanční a barokní instrumenty a často již dávno zapomenuté skladatele, učinilo ze staré hudby něco aktuálního, živého a prožívaného.

6 Forma díla *Musikalische Exequien*

Celek *Musikalische Exequien* tvoří tři samostatné věty odlišné formou i obsazením. Vzhledem k těmto odlišnostem lze předpokládat, že tyto tři části nezazněly bezprostředně za sebou, nýbrž v různých fázích celé pohřební slavnosti hraběte Jindřicha II. Reuss z Gery.

První a zároveň nejrozsáhlejší věta (trvá cca 25 minut) formálně odpovídá protestantské pohřební mši. Druhá věta je psána jako typické benátské dvousborové concerto³¹ (trvá necelé čtyři minuty), které hodně připomíná kompoziční styl Schützova učitele Giovanni Gabrieliho. Třetí část *Canticum B. Simeonis* je sice psána také jako dvousbor, ale v tomto případě jde spíše o oddělení trojice alegorických postav a sboru „pozemšťanů“.

6.1 Část první – *Concert in Form einer teutschen Begräbnis-Missa*

Členění první věty odpovídá částem *Kyrie* a *Gloria* německé protestantské mše. Texty německého ordinária jsou prokládány biblickými citáty, které si přál na svůj pohřeb hrabě z Gery. Biblické citáty skládá Schütz pro sólové hlasy, čímž se posiluje „osobní výpověď“ zemřelého hraběte. Oproti tomu liturgické aklamace *Kyrie eleison* (*Herr Gott Vater im Himmel, erbarm dich über uns*), *Christe eleison* (*Jesu Christe, Gottes Sohn, erbarm dich über uns*) a opět *Kyrie eleison* (*Herr Gott heiliger Geist, erbarm dich über uns*), nesou označení *Capella*³² a vytvářejí tak jakýsi symbolický dialog protestantské „Gemeinde“³³ s duší zemřelého pána. Po skončení (asi čtyři minuty dlouhé) části *Kyrie* pokračuje šestihlasé *concerto* hudební plochou odpovídající liturgickému *Gloria*. Zde jsou texty hraběte z Gery, opět komponované pro sólové hlasy, prokládány protestantskými kostelními písněmi, které Schütz opět zamýšlel jako *tutti*³⁴.

³¹ Hudební forma, která se vyvinula v 70. letech 16. století v chrámu sv. Marka v Benátkách. Adrian Willaert zde nechal postavit druhý kůr a rozdělil sbor na dva protilehlé kůry, jeho skladby tedy využívaly prostorovou dispozici kostela. Původ slova z italského *concertare* = soupeřit. Formu dovádí k vrcholu Giovanni Gabrieli.

³² = kaple, Schütz píše jako označení částí, kde zpívají všichni a často i hrají instrumenty *colla parte* (tzn. Shodné party se zpěváky)

³³ Společenství, protestantská obec soustředěná kolem konkrétního kostela

³⁴ = všichni

6.2 Část druhá – *Motette*

Druhou větu předepisuje Heinrich Schütz pro dva naprosto rovnocenné čtyřhlasé sbory. V předmluvě dokonce připouští provedení bez doprovodu varhan. Schütz opět prokázal, jak pozorným byl žákem při svých studiích u Giovanni Gabrieliho. Možnosti dvousborového koncerta jsou zde bezesbýtku vytěženy, včetně řemeslně dokonalé gradace a benátského závěru. K těmto devízám navíc Schütz přidal svou mistrovskou práci s německým jazykem. Skandované texty v rychlých imitacích prostorově oddělených sborů umocňují posluchačský zážitek ze skladby, která je vhodná i pro samostatné provádění mimo rámec celku *Musikalische Exequien*.

6.3 Část třetí – *Canticum B. Simeonis*

V poslední větě *Musikalische Exequien* se k hudbě samotné přidává i jakýsi alegorický, či scénický element. Pětihlasý sbor (označený jako *Chorus primus*³⁵) reprezentuje promlouvající lid, který prosí za duši zemřelého. *Chorus secundus*³⁶ je předepsán pro tři sólové hlasy – dva soprány a jeden baryton. Sopranové hlasy reprezentují Serafíny, kteří vynášejí šťastnou duši zemřelého (baryton) od mrtvého těla vzhůru k nebesům. Schütz zde výslovně píše, že tento sbor má být vzdálen od prvního sboru a varhan vždy dle možnosti konkrétního kostela, ba dokonce že mezi svými vstupy může měnit pozici, čímž se efekt k nebi se vznášející duše ještě umocní.

³⁵ = první sbor

³⁶ = druhý sbor

7 Hudební prostředky a kompoziční styl díla *Musikalische Exequien*

Musikalische Exequien z hlediska formálního a stylového částečně reflektují hudební sloh, kterému se Heinrich Schütz naučil v Benátkách (druhá část je dokonce napsána přímo ve formě benátského koncerta). Zejména v první větě ale Schütz ukazuje, že mu ani starší vokální polyfonie postavená na imitačně prokomponované větě není cizí. K tomu musíme připočít formu doprovázené monodie, která v době vzniku díla ovládla veškeré hudební dění v Evropě. Souhrnně řečeno můžeme kompozici označit za formálně či stylově smíšené. V kontextu skladatelova díla se zdá, že *Musikalische Exequien* spadají do období, kdy se Heinrich Schütz definitivně odpoutával od svých italských a polyfonních vzorů a začínal hledat svůj osobitý styl v rámci německé protestantské hudby. Pokud zde nacházíme polyfonii, jedná se jednoznačně o imitaci v rámci harmonické věty. Moderní v té době byly i ansámblové a sólové vstupy, které by stejně dobře mohly působit v italské opeře, a to navzdory rozdílným východiskům světské italské a duchovní německé hudby.

7.1 *Soli x Tutti – concerto*

Už jsme zmínili, že první část *Musikalische Exequien* je prokomponované velké concerto, se střídáním sólových, leckde i virtuózních, pasáží a tutti částí, které Heinrich Schütz v partituře označuje jako „*Capella*“ (což v dobové praxi znamená, že zde mohli být pro zvýraznění kontrastu *ad libitum colla parte*³⁷ použity i další nástroje). Sólové pasáže zhudebňují vybrané texty hraběte Heinricha Reuss zu Gera, části tutti naopak slova liturgie.

Když popustíme uzdu fantazii, můžeme vidět v *Musikalische Exequien* rozhovor právě zemřelého hraběte (sólové pasáže, jejichž text si sám zvolil) s jeho protestantskou „*Gemeinde*“, která v plénu deklamuje všeobecně známé liturgické texty.

7.2 Výrazové prostředky

Nejvýraznějším hudebním výrazovým prostředkem je u Heinricha Schütze práce s textem, jeho rytmizace, vnitřní gestika a zvukomalba. S důsledností, za kterou by se

³⁷ Dle libosti ve stejných partech (part prvního sopránů hraje například i cink)

nemusel stydět ani Leoš Janáček, rytmitizuje rétorické figury a dává jim naprosto přirozený hudební tvar. Správnou volbou akcentů a správným melodickým vedením hlasů spoutává jednotlivé věty a obraty do hudebně-rétorických figur, které vzhledem ke své přirozenosti velmi rychle ulpívají v paměti. Hans-Christoph Rademann v rozhovoru pro časopis Harmonie řekl, že když se pak k oněm textům vracím i v jiné souvislosti, vytanou mu na mysli právě Schützova hudební řešení³⁸.

Jako příklad nám poslouží hned první věta.



Ve frázi zhudebňující „nahý se zase vrátím“ (citace z knihy Job), Schütz naprosto přesně respektuje řečový tvar věty, přirozeně rozmístil akcenty, a navíc hudební věta respektuje nejenom řečovou melodii, která se sklání ke konci, nýbrž i směr dolů, vyjadřující skonání, které se ve významu věty skrývá

Dalším z výrazových prostředků je jakási vnitřní gestika – disciplína, která reflektuje afektovou teorii, zažívající v době raného baroka spolu se vznikem opery veliký rozmach. Afektová teorie přiřazuje konkrétním slovům a jejich vnitřním významům specifické hudebně-rétorické figury, které v sobě tento význam odráží. Spojením slova a vhodné figury vzniká jakési hudební gesto, například otázka, vzdech, či varování. V barokní estetice se tato gestika úzce pojí s operním jevištním pohybem. Ideálem je přirozené propojení slova s jeho významem odrážejícím se ve způsobu zhudebnění a jevištním gestu, které tento slovní význam ilustruje. Afektová teorie se vyskytuje i v hudbě duchovní a nalezneme ji samozřejmě i u Heinricha Schütze. Dokonce je možné, že se díla na pomezí duchovního a jevištního světa doprovázela barokní gestikou (třeba oratoria). Zajímavým příkladem může být věta „ich lasse dich nicht“, u které Heinrich Schütz několikanásobným opakováním a postupnou gradací věrně ilustruje její význam „já Tě nenechám, nepustím“.

³⁸ www.casopisharmonie.cz/rozhovory/svet-potrebuje-schutzovu-mystiku

Herr, ich las-se dich nicht, ich las - se dich nicht, ich las - se dich nicht, ich las - se dich nicht, lasse dich nicht,

Herr, ich las - se dich nicht, ich las - se dich nicht, ich las - se dich nicht, ich las - se dich nicht,

Herr, ich las-se dich nicht, ich las - se dich nicht, ich las - se dich nicht, ich las - se dich nicht,

6 6 6 6

du segnest mich denn, ich las-se dich nicht, ich

du segnest mich denn, ich las - se dich

Herr, ich las-se dich nicht, ich las - se dich nicht, ich las - se dich nicht, ich las - se dich

Herr, ich las - se dich nicht, ich las - se dich nicht, ich las-se dich nicht,

Herr, ich las - se dich nicht, ich las - se dich nicht, ich las-se dich nicht,

du segnest mich denn,

6 6 5 6 5

Klasickou zvukomalbu, jakožto další příklad práce s textem, nacházíme zejména v sólových pasážích. Například v duetu tenorů, kde je slovo „Wolle“³⁹ zhudebněno figurou, která i opticky vypadá jako vinoucí se vlněná nit.



Poněkud odlišný způsob zvukomalby, ve kterém se realizuje i role harmonické věty, nalezneme v první větě Musikalische Exequien na textu „Siehe das ist Gottes Lamm...“. Slovo „trägt“, tedy „nese“, je zhudebněno dlouhou notou v sólovém tenoru. Pod touto notou se stupňuje napětí harmonické věty, čímž Schütz naprosto jednoznačně vyjadřuje tíživost hříchu, které beránek boží snímá ze světa.



³⁹ Vlňa, z němčiny

8 Interpretační aspekty díla *Musikalische Exequien*

8.1 Obsazení vokální složky

Sopránové party jsou si rozsahem podobné, ale těžiště 2. sopránu (dále jako S2) se nachází přeci jen cca o tercii níže, než těžiště 1. sopránu (dále jako S1). Alt (dále jako A) je na dnešní poměry velmi hluboko položen, ale to není u podobných kompozic raného baroka nic výjimečného. Altový part byl psán pro chlapecký hlas nebo *kontratenor*⁴⁰. I proto považuji za vhodné v dnešní době obohatit altovou skupinu alespoň o jeden kontratenor (pokud je to jen trochu možné). Oba tenorové hlasy (dále jako T1 a T2) se rozsahem shodují a rozdíl v těžišti hlasů není tak zřejmý jako u sopránů. Bas (dále jako B) má často stejnou linku jako basso continuo, některé sólové části však polohou odpovídají spíše barytonu.

Ke kompletnímu provedení skladby dostačuje osm zpěváků. A to konkrétně dva soprány, vyšší alt, druhý hlubší alt (mužský), dva tenory, baryton a bas. Toto obsazení je minimální, rozhodně ne ideální.

V první šestihlasé části zdvojíme alt i bas. Vzhledem k hluboké poloze altu nehrozí, že by zdvojením dynamicky vyčníval nad ostatní ženské hlasy.

Pro druhou část psanou technikou *cori spezzati*⁴¹ je tato sestava velmi vhodná zejména kvůli vyváženosti.

Třetí část *Herr nun lässest du deinen Dienen in Frieden Fahren* nese z hlediska interpretace největší nároky na obsazení. Jedná se opět o dva sbory, tentokrát ale nerovnoměrně obsazené. První sbor, který má být obsazen sólově, se skládá ze dvou sopránů („andělů“) a jednoho barytonu (označen jako *beata anima*, tedy „šťastná duše zemřelého“, která se pod křídly andělů z mrtvého těla vznáší k nebesům). Druhý sbor napsal Schütz pro mezzosoprán, alt, dva tenory a hluboký bas. Právě tato část nám částečně určuje, jak ideálně obsadit celý sbor. Roli mezzosopránu převezme vyšší ze dvou altů.

⁴⁰ muž zpívající falzetem v poloze ženského hlasu

⁴¹ Vícesborová technika, několik samostatných sborů, které na sebe reagují, odpovídají si

Skladbě rozhodně prospěje širší obsazení, které nám nabízí možnost odlišit plochy *solí* a *tutti*⁴². Ovšem pokud obsadíme jednotlivé hlasy více než třemi lidmi, ztratíme flexibilitu v jednotlivých hlasech a intimní atmosféra díla tím bude narušena.

Ideální počet zpěváků se tedy podle mne pohybuje mezi 14–18 hlasy (dva S1, dva S2, tři A, dva T1, dva T2, tři B, nebo po třech ve všech hlasech).

Ještě drobná poznámka k typologii hlasu: Vhodné zpěváky pro čistou raně barokní sazbu budeme hledat zejména mezi zkušenými ansámblovými zpěváky. Hlavně se musíme vyvarovat hlasů s přílišným vibratem, které nedovedou vytěžit potenciál disonancí a mohou narušit průzračnost Schützova díla.

8.1.1 Otázka obsazení altu

Při obsazování altové skupiny musíme brát v potaz dva aspekty. Předně je celý alt posazen velmi nízko, ideálně pro francouzský *haute-countre*⁴³ nebo klasický kontratenor. Ve třetí části ale potřebujeme mezzosoprán. Z hlediska dnešní interpretační praxe doporučuji obsadit jeden vyšší alt, jeden nižší alt a kontratenor, který barvu celé skupiny zaostří.

8.2 Obsazení složky basso continuo

Číslovaný bas, jakožto základní princip barokního hudebního myšlení, se začíná formovat přibližně v době, kdy se Schütz narodil. Už od 70. let 16. století s ním začali operovat především členové Florentské cameraty při pokusech s doprovázenou monodií. Ale teprve v době, kdy Schütz začínal tvořit, se basso continuo (dále také jako b. c.) stávalo respektovanou součástí oficiálního hudebního kánonu. Kolem roku 1600 se teprve začínal ve skladbách, psaných do té doby v polymelodickém stylu, objevovat izolovaný doprovodný hlas, nazývaný nejprve *basso sequente*⁴⁴ a později *basso continuo*⁴⁵. Claudio Monteverdi roku 1605 vydal pátou knihu madrigalů. Posledních pět madrigalů této sbírky

⁴² *solí a tutti* – sólové vstupy a plné obsazení (z italštiny)

⁴³ vysoký mužský hlas používaný především ve francouzské hudební literatuře pokrývající altovou polohu, ale s použitím i hrudní resonance

⁴⁴ následný bas (z italštiny), kopíruje linii basového zpěvního hlasu

⁴⁵ nepřetržitý bas (z italštiny), samostatný doprovod sólového hlasu

obsahuje již samostatný basový part, který v určitých pasážích kopíruje linii basového zpěvního hlasu, jinde ale už doprovází sólový – reprezentativně zamýšlený hlas. Při dalším rozvoji hudby se stalo basso continuo v barokní hudbě samozřejmostí, ba dokonce základním stavebním kamenem. V souvislosti s tímto jevem se dodnes objevuje několik termínů, které je vhodné zmínit a od sebe odlišit.

Pojmem *generálbas* označujeme především strukturu myšlení, ideu toho, jak harmonicky dohromady složit skladbu. Generálbas velmi zjednodušil způsob komponování a skladatelé tuto metodu využívali až do konce romantismu (mimo jiné i Antonín Dvořák). *Číslovaným basem* myslíme spíše grafické znázornění generálbasu. Relativně úspornou možností zápisu je přidání čísel k basové linii, píšeme je buď pod, nebo nad ní. Čísla určují faktickou vzdálenost akordických tónů od vypsání basového tónu (např. je-li v basu nota C a k ní přidána čísla 4 a 6, měli bychom mimo C zahrát i kvartu a sextu, tedy akord C, F, A). Hráč b. c. čísla ke své lince doplňuje podle harmonie složené z tónů ostatních hlasů – která ho v ideálním případě dovede k těm „správným“ akordům. Postupem času se harmonická věta zahušťovala, a přinášela tak různé možnosti realizace basu, proto už pak skladatelé čísla vypisovali sami. A konečně termínem *basso continuo* označujeme skupinu nástrojů hrajících podle basové linky a čísel k ní doplněných.

Obsazení konkrétních nástrojů b. c. v období raného baroka se lišilo v závislosti na charakteru hudby a zároveň se velmi proměňovalo s hudebním vývojem. Obecně můžeme říci, že skupina b. c. v raném baroku zahrnovala širokou škálu rozmanitých hudebních nástrojů. Například Claudio Monteverdi ve své první opeře Orfeo, která vyšla tiskem roku 1607, předepisuje toto obsazení: dvě velká dvoumanuálová cembala (nazývá je také *gravi cembali*, *grau cembalo*, *cembalo grande*), dva varhanní pozitivy, přenosný regál, dvě theorby, dvojitou harfu (*arpa doppia*), violon, violy da gamba.

Monteverdi jako první také důsledně předepisoval, v jakých pasážích opery má hrát který z instrumentů b. c., z čehož můžeme vysuzovat, že se různé nástroje bassa continua používaly ke spoluvytváření určité atmosféry a hudebního charakteru. Například ostrý, mečivý zvuk regálu skvěle podpoří strašidelnou a nevlídně ponurou atmosféru podsvětních scén. Cembalo je už od samotného vzniku opery nerozlučně spjata

s recitativy, využívá se zejména v *recitativo secco*⁴⁶. Dále ho často nalezneme v instrumentální komorní hudbě. Varhanní pozitiv je v podstatě přenosnou variantou několika rejstříků kostelních varhan, tudíž se pojí převážně s hudbou duchovní. Přesto varhanní pozitiv někdy najdeme i mimo rámec duchovní vokální hudby, například v operách nebo v instrumentálních *sonátách di chiesa*⁴⁷. Ostatní nástroje se přidávaly spíše při velkých produkcích (velké dvorské hry, opery, oratoria), protože podpořili barvu a výraznost celé složky b. c. nebo byly některé nástroje kompatibilní s větším obsazením orchestru. Například dulcian doprovázel často cinky a pozouny, podobně jako ve vrcholném baroku hraje fagot árie s koncertantním hobojem. Původně používaný violon, největší zástupce rodiny viol da gamba, uvolnil postupem času místo zvukově i prostorově výraznějšímu kontrabas.

S postupem baroka mnoho nástrojů z continua vymizelo a v době Johanna Sebastiana Bacha existovaly už jasně stabilizované varianty obsazení této skupiny.

Zařadit Heinricha Schütze do nějaké skupiny barokních skladatelů, či dílčí hudební epochy, je vzhledem k jeho dlouhému životu poměrně složité. Mezi lety 1609 až 1612 studoval u Giovanni Gabrieliho v Benátkách, mnoho z jeho skladeb si přivezl s sebou a první německá sbírka *Psalmen Davids* (1619) je hudebně velmi příbuzná Gabrieliho sbírce *Sacrae Symphoniae*. Také proto hledáme oporu pro obsazení continua právě v tomto kulturním rámci.

Když vybíráme nástroje do složky b. c., snažíme se vyvážit harmonické, melodické a rytmické vedení partu. Nástroje vhodné pro b. c. skladeb tohoto období lze tedy dělit do tří skupin:

- 1) Akordické nástroje: minimálně jeden z nástrojů složky b. c. by měl být schopen akordické hry, aneb hry harmonie – cembalo, varhany, loutna, theorba a harfa.
- 2) Melodické nástroje: přidáváme nástroj, který je schopen samostatného vedení melodie a jejího dynamického vývoje – violoncello, viola da gamba, violon, kontrabas, fagot, dulcian.

⁴⁶ recitativ doprovázený pouze nástroji bassa continua

⁴⁷ sonáta psaná pro provozování v duchovním prostředí

- 3) „Rytmičké“ nástroje: pro snadnější rytmičnou orientaci celého hudebního tělesa zařazujeme i nástroje s výraznými rytmičnými rázy – cembalo, theorba, loutna, harfa.

Mezi ověřené kombinace nástrojů b. c. patří například cembalo + violoncello nebo varhanní pozitiv + viola da gamba + theorba.

8.2.1

Vzhledem k duchovnímu obsahu a kontemplativnímu charakteru Musikalische Exequien zvolíme jako první nástroj do bassa continua varhanní pozitiv, jak nám ostatně Heinrich Schütz doporučuje ve své předloze. Jako druhý nástroj předepisuje violon. V tomto obsazení se často Musikalische Exequien provozují. Skupinu můžeme rozšířit ještě o theorbu, což nám umožní větší variabilitu, zejména při doprovázení sólových pasáží.

8.3 Ladění

Nejčastěji používané barokní ladění $a = 415$ Hz u Schütze nemůžeme použít, což ostatně platí pro celé rané baroko (s výjimkou skladeb psaných s Římě). Rozsah hlasů Musikalische Exequien by se tím dostal hodně hluboko, u některých hlasů i na hranici hlasových možností. Můžeme tedy použít standartní ladění $a = 442$ Hz, ale jako ideální volba se jeví $a = 465$ Hz⁴⁸, což je prokazatelně ladění používané na počátku 17. století v Benátkách, kde Schütz studoval a odkud si přivezl nejen partitury, ale pravděpodobně i hudební nástroje.

8.4 Instrumenty *colla parte*

Schütz předepisuje v Musikalische Exequien sólové části a části nazvané *Capella*. Označení *Capella* může znamenat nejenom „*tutti*“, ale také všichni zpěváci s přidánými instrumenty, které hrají stejné notové party jako zpěváci. Tento princip byl široce rozšířen už od renesance a nazývá se *colla parte*.

Pro naší interpretaci by to znamenalo angažovat ještě dalších šest instrumentů. Nabízí se třeba varianta přidat k sopránům dva cinky, k altům a tenorům tři pozouny a bas posílit

⁴⁸ HAYNES, Bruce. *A History of Performing Pitch: The Story of "A"*. Lanham, Maryland, and Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2002. ISBN-13: 978-0810841857, s. 60

dulcianem. Další alternativou jsou dvojce housle, tři violy a gamba a violon. Obě možnosti odpovídají dobovým zvyklostem. Varianta s cinky a pozouny dodá dílu větší okázalost, smyčcové nástroje podpoří kontemplativní charakter skladby. Obě ale poněkud oslabí rétorickou rovinu skladby. Proto doporučuji využívat instrumenty pouze máme-li minimální obsazení, a to jen pro části *Capella*. Pokud ale postavíme ansámbl čítající 14 až 18 dobrých zpěváků, volila bych jednoznačně variantu pouze s b. c.

8.5 Dramatické aspekty interpretace

Barokní doba si libovala v různých alegoriích a hrách. Příkladem mohou být jezuitské školské hry, či dramatické inscenace malých oratorií zvaných *sepolcra*⁴⁹. Jistý náznak dramatického rozměru můžeme nalézt i v *Musikalische Exequien*. Ve třetí větě jsou sólové hlasy předepsány v reprezentativním stylu. Dva „sopránoví andělé“ doprovázejí „šťastnou barytonovou duši“ pod svými křídly do nebe.

Podle dobových vyobrazení můžeme předpokládat, že byla třetí část v rámci pohřební liturgie ztvárněna scénicky. Pro dnešní koncertní účely se asi nehodí, aby baryton coby „šťastná duše“ zpíval svůj part z místa hrobu, jak to pravděpodobně Schütz zamýšlel a provedl. Ovšem efekt skladby velmi podpoří umístění sólového tria na nějaké vyvýšené místo v sále (kúr, kazatelnu, boční emporu, balkón apod.), čímž se přiblížíme technice *benátského koncerta*, ale především naznačíme odchod duše do nebes za doprovodu andělů.

⁴⁹ příběh ukřižování Krista

9 Celkové vyznění a významové přesahy díla

Abychom mohli nějak popsat celkové vyznění díla, nezbyvá než jej porovnat s jinými, obecně známými kompozicemi se stejnou tematikou. Když přehlédneme nepřehlednou historickou řadu různých requiem a jiných pohřebních skladeb, zřejmě nám na mysli vytanou dvě velká díla světové literatury. První se nabízí legendární, torzovitě *Requiem in d minor* Wolfganga Amadea Mozarta, které patří k nejhranějším titulům umělé hudby vůbec. Hned následně se z paměti vynoří dílo, jehož text se se Schützovými *Musikalische Exequien* dokonce částečně překrývá, *Ein Deutsches Requiem* Johannese Brahmsa.

Samozřejmě není možné zcela srovnávat kompoziční techniky, interpretační aparáty, nebo rozsah děl z různých hudebních epoch. Můžeme však porovnávat atmosféru a vnitřní dramaturgii těchto tří kompozic.

Mozartovo *Requiem* můžeme, řečeno obrazem, vnímat jako geniální drama o smrti, napsané jedním z nejlepších hudebních dramatiků všech dob. Při troše fantazie v něm cítíme studenou ruku komtura, který „užuž sahá po krku bídného Dona Giovanniho“. Přepadne nás hrůza ze soudného dne a vidíme plameny olizující hříšníky a zločence.

Oproti tomu Johannes Brahms nepatří mezi operní skladatele, jeho kompozice postrádají Mozartovu živelnost, zato na nich obvykle obdivujeme jistou velkolepou intelektuální konstrukci, jakýsi velkášský plán, který se proplétá s romantickým patosem. Ani *Ein Deutsches Requiem* není výjimkou, ale Brahms zde k tomu všemu přidává ještě nádherné melodie. V tomto díle dosahuje jednoho ze svých kompozičních vrcholů. Staví široké hudební plochy, velkoryse pojaté fugy s dlouhými expozicemi a skladba celkově působí maximalisticky. Při poslechu máme pocit, že místo Mozartova osobního dramatu sledujeme mohutné requiem za všechny Němce, kteří kdy zemřeli.

V tomto porovnání působí „requiem“ Heinricha Schütze jako dílo neokázalé, protestantsky přísné a svým způsobem intimní. Tím, že sólové pasáže citují texty, které si Jindřich II. Reuss zu Gera výslovně přál, získává kompozice jistý individuální rozměr. Oproti Mozartovu *Requiem* zde smrt nepůsobí jako dramatický osudový činitel. Je spíše milosrdným průvodcem, který nás přivádí do věčného řádu bytí. Smrt zde není zde ani strašná, ani náhlá, představuje spravedlnost a vykoupení.

U Schütze rovněž nenacházíme silné melodické momenty, kterými vyniká Brahms. Proto může jeho dílo pro dnešního posluchače působit suše či neatraktivně. Schützova síla nicméně spočívá ve schopnosti dávat biblické němčině rytmus a tvar. *Musikalische Exequien* sice zpracovávají tematiku temnou a neradostnou, přesto ve výsledku působí jako skladba čistá a jasná. Schützovu schopnost rozzářit liturgické slovo považuje Hans Christoph Rademann za univerzální a nadčasovou. V rozhovoru pro časopis *Harmonie* z července 2018⁵⁰ říká, že když dnes (po natočení Schützova kompletního díla) čte Bibli, zaznívá mu v jednotlivých textech Schützova hudba, čímž slova získávají jakousi auru, která účinkuje nejen na náš intelekt, ale svým způsobem i na podvědomí, „...jako by činila naše tělo moudřejším.“ A jinde dodává: „Jeho čisté a jasné biblické slovo, nesené podmanivou hudbou, může být silnou odpovědí na populistické a rasistické tendence, které kolem nás dnes hojně rostou.“

⁵⁰ www.casopisharmonie.cz/rozhovory/svet-potrebuje-schutzovu-mystiku

10 Současná praxe provozování díla *Musikalische Exequien*

Už od 50. let 20. století si své místo v oblasti znovuobjevování staré hudby našlo i dílo Heinricha Schütze. Mnoho evropských profesionálních i neprofesionálních souborů, specializujících se na „správnou“ interpretaci staré hudby, Schützovy kompozice pravidelně zařazuje do programů svých koncertů. Přesto zůstává tento skladatel například v Čechách stále spíše termínem z dějin hudby.

Těžiště provozování *Musikalische Exequien* se patrně nalézá v německém Sasku a sousedním Durynsku, oblastech hlavního působení Heinricha Schütze. I v dnešní době můžeme zaznamenat provedení, která v souladu s původním záměrem díla slouží jako hudební doprovod společného vzpomínání na zemřelé. Dohledala jsem též nejedno provedení v USA v rámci povinné interpretační praxe při studiu na hudebních vysokých školách. V roce 2019 provede v České republice *Musikalische Exequien* brněnský soubor *Czech Ensemble Baroque* pod vedením Romana Válka, a také Václav Luks a *Collegium Vocale 1704*.

10.1 Karl Richter

Prvním dirigentem, který se pustil roku 1955 do nahrávání pro tu dobu poměrně těžko uchopitelného díla na gramofonovou desku, byl Karl Richter. Pro uši zastánců autentické interpretace je tento pokus k nevydržení. Richter volí tempa téměř dvakrát pomalejší, než je ve 21. století běžné a únosné. Sólisté v té době možná vynikali v opeře, ale dnes by je už do stejné role v *Exequien* nikdo znovu neobsadil. I přesto mají nahrávky z této doby velký smysl, a to právě pro vývoj interpretace Richterových následníků. Kdyby nebylo podobných „prvních pokusů“, úroveň soudobých nahrávek by vyvolávala za několik desítek let na tvářích posluchačů možná obdobně benevolentní úsměv, jako tato více než půl století stará nahrávka na těch našich.

10.2 Philippe Herrewewe

O velký interpretační přínos se zasloužil belgický dirigent Philippe Herrewewe, který se proslavil uměleckým vedením pařížského souboru *La Chapelle Royale* a později *Collegium Vocale Gent*. S těmito soubory vytvořil řadu nahrávek děl nejen z období renesance a baroka, ale například i Janáčkových písní, Dvořákova *Stabat Mater* nebo

Haydnova *Schöpfung*. Největší osobnosti autentické interpretace druhé poloviny minulého století dirigent Nicolas Harnoncourt a cembalista Gustav Leonhardt pozvali Herrewega k vedení *Collegia Vocale Gent* a následnému natočení všech Bachových kantát. Od té doby je snem nejednoho profesionálního zpěváka specializujícího se na starou hudbu právě možnost zazpívat si Bacha s *Collegiem Vocale Gent* pod vedením legendárního Belgičana.

10.2.1 La Chapelle Royale 1987

V době vzniku nahrávky *Musikalische Exequien*, v 80. letech 20. století, už dlouho patřila *La Chapelle Royale* mezi pomyslné pilíře historicky poučené interpretace staré hudby. Ani v tomto případě interpretace Philippa Herrewega neklesla pod jeho standardní úroveň. Skupinu basso continuo vedle violonu a varhanního pozitivu rozšiřuje ještě o theorbu a violoncello.

Vokální složka nahrávky *Musikalische Exequien* zní velmi kompaktně. Sólisté své party občas s ohledem na dobovou praxi a obsah zhudebněného textu obohatili ornamenty. V určitých pasážích by lepší srozumitelnosti textu prospělo rychlejší tempo, které se více podobá mluvené formě němčiny. V porovnání s o rok mladší nahrávkou Sira Johna Eliota Gardinera působí pojetí Philippa Herrewega nadčasově a splňuje i dnešní estetické nároky na interpretaci raně barokní hudby.

10.3 John Eliot Gardiner 1988

Sir John Eliot Gardiner patří mezi světově proslulé dirigentské hvězdy, a to nejen v oblasti historicky poučené interpretace staré hudby. V roce 1988 nazpíval *Monteverdi Choir* pod jeho vedením *Musikalische Exequien*. O rok později nahrál Gardiner společně s *Monteverdi Choir & English Baroque Soloists* Mariánské nešpory Claudia Monteverdiho, které měly možná i kvůli netradičnímu provedení pouze mužského (chlapeckého) sboru obrovský úspěch.

Musikalische Exequien obsahují na rozdíl od Mariánských nešpor výrazně menší počet jásavých částí, ke kterým je třeba velký vokálně-instrumentální aparát. Posluchač má při Gardinerově interpretaci *Musikalische Exequien* pocit, jako by byla kompozice pro dirigenta nedostatečně velká, a tak (aby ji alespoň trochu zvětšil) přidal ve třetí části cinky

a pozouny *colla parte* s hlasy spodního sboru. Bohužel se právě tím podařilo částečně zakrýt sólové hlasy v prvním sboru a dramatický efekt třetího dílu se téměř ztrácí.

Gardinerově osobnosti patrně interpretačně více imponuje italské velkolepé pojetí duchovní hudby, než to pokorné a svým způsobem vážnější německé. I přesto se pohybuje jeho nahrávka zcela v mezích poučené interpretace. Snad jedinou opravdovou výtkou by v tomto případě byla mužská čtveřice sólistů. Jejich přílišné vibrato zapříčiňuje intonační nepřesnosti a také znemožňuje čistá provedení disonancí, které jsou důležitým výrazovým aspektem Schützovy hudby. Ovšem sehnat v 80. letech minulého století tenory bez vibrata, kteří by uměli poučeně interpretovat raně barokní hudbu, rozhodně nemohlo být jednoduché.

10.4 Dresdner Kammerchor

Německý smíšený pěvecký sbor *Dresdner Kammerchor* založil v roce 1985 Hans-Christoph Rademann. Sbor se specializuje na německou hudbu převážně z období baroka, ale v jeho repertoáru nechybí ani romantičtí velikáni, jako Anton Bruckner, Richard Wagner a Felix Mendelssohn Bartholdy.

Dresdner Kammerchor pravidelně koncertně provádí skladby Heinricha Schütze. Konkrétně *Musikalische Exequien* například zazněly 3. února 2019 v Drážďanech ku příležitosti oslavy nedožitých 70. narozenin německého cembalisty, dirigenta a muzikologa Ludgera Rémy.

10.4.1 Hans-Christoph Rademann a jeho kompletní vydání Schütze

Hans-Christoph Rademann je poměrně významný německý sbormistr a dirigent. Řadu let působil v berlínském *RIAS Kammerchor*, po Helmutu Rillingovi převzal legendami opředenou organizaci *Bach akademie* a *Gaechinger Cantorey Stuttgart* a od roku 1985 vede *Dresdner Kammerchor*. A právě s *Dresdner Kammerchor* mezi lety 2007 a 2018 natočil kompletní Schützovo dílo, které německé nakladatelství *Carus-Verlag* vydalo na 20 CD. Sám Hans-Christoph Rademann v rozhovoru pro časopis *Harmonie* v červenci

2018⁵¹ přiznává, že na něj má Schützova hudba určité očistné účinky, snad proto, že se v ní odráží řád, ke kterému se hlásíme.

10.4.2 Nahrávka Musikalische Exequien 2011

Jako třetí v „Schützovské“ řadě vyšla v roce 2011 nahrávka Musikalische Exequien. Hans-Christoph Rademann se držel Schützova předpisu a do složky basso continuo obsadil pouze varhanní pozitiv a violon, čímž podpořil hlubokou duchovní a zároveň kontemplativní atmosféru díla. Znalost a cit pro němčinu je nutnou vstupní podmínkou pro jakoukoliv účast na Schützově hudbě, bez splnění této podmínky téměř nelze v interpretaci obstát. Právě rodný jazyk drážďanského sboru pozvedá celkovou úroveň nahrávky nad ostatní.

Ve srovnání s dalšími interprety působí Rademannovo provedení nejvíce přirozeně, dynamika a artikulace přesně odpovídají obsahu textu, velikost vokálního aparátu zvukově koresponduje s barvou a hlasitostí bassa continua. Sólisté v čele s vynikající sopranistkou Dorothee Mielsby byli vybráni s ohledem na náročnost jednotlivých partů a vokální techniku odpovídající požadavkům poučené interpretaci staré hudby. Jinak řečeno – čisté hlasy oproštěné od přemíry vibrata podpořily celkové vyznění díla, zdolaly textově vypjaté, křehké disonanční, ale i rychlé kolorатурní pasáže. Nahrávka vyniká intonační čistotou a citlivým provedením celé vokální složky. Vzhledem ke svému bádání a podrobnému studiu Musikalische Exequien se odvažují tvrdit, že tato interpretace vyhovuje všem požadavkům a přáním, která nám pan Schütz zanechal.

10.5 další nahrávky

1967 – Wilhelm Ehman: *Westfälische Kantorei*

1971 – Rudolf Mauersberg: *Dresdner Kreuzchor*

1973 – Günther Graulich: *Mottetenchor Stuttgart, Collegium Musica Rara Stuttgart*

1980 – Hans-Martin Linde: *Schola cantorum basilensis a Knabenkantorei Basel*

1992 – Howard Arman: *Schütz-Akademie*

⁵¹ www.casopisharmonie.cz/rozhovory/svet-potrebuje-schutzovu-mystiku

- 1993 – Günther Graulich (druhá nahrávka)
- 1996 – Rudolf Mauersberg (druhá nahrávka)
- 1998 – Harry Christophers: *The Sixteen*
- 2005 – Howard Arman (druhá nahrávka)
- 2010 – Manfred Cordes: *Weser-Renaissance*
- 2010 – Matteo Messori: *Capella Augustana*
- 2011 – Lionel Meunier: *Vox Luminis*

Závěr

I přes to, že se poučené interpretaci staré hudby věnuji již několik let, pro mě bylo dílo Heinricha Schütze v mnoha ohledech zcela zásadně objevné a určité interpretační aspekty by mi bez podrobného studia unikly. Každý hudební kus si zaslouží individuální přístup. Konkrétně ve srovnávání nahrávek v poslední teoretické části mé práce se ukázalo, že kdyby někteří dirigenti strávili více času teoretickou přípravou, dosáhli by nejen autentičtějšího provedení, ale především interpretační suverenity. Dopustíme-li se při provedení zásadní chyby (jako například obsazení hlasů s přílišným vibratem), oddálíme se od pochopení díla, následně podpoříme neuspokojivý pocit všech zúčastněných, jelikož vzniknou těžko uchopitelné pasáže, ve kterých prostě nevíme, jak s hudebním materiálem nakládat. Cílem mé práce bylo připravit interpretační platformu pro funkční nácvik a provedení. Sama budu mít možnost tento teoretický základ využít až několik týdnů po odevzdání práce, proto zatím nedokážu zhodnotit, nakolik byl cíl naplněn.

Výsledkem mého výzkumu je ale pravděpodobně nejrozsáhlejší práce týkající se problematiky díla *Musikalische Exequien* v českém jazyce. Nemí mi ani znám fakt, že by v Německu dostalo dílo podobný prostor. Obzvláště vezmeme-li v potaz obsah informací o kompozici dostupný na místě prvního provedení a v muzeu Heinricha Schütze v Bad Köstritz. Právě dostupnost, nebo spíše nedostupnost dobových zdrojů na místech týkajících se přímo *Musikalische Exequien*, mě při bádání zklamala nejvíce.

Otazníkem v interpretaci *Musikalische Exequien* zůstává využití prostoru zejména ve třetí části díla. Vzhledem k tomu, že kostel v Geře (kde *Musikalische Exequien* poprvé zazněly) už několik století nestojí a není dostupný ani plán jeho konstrukce, natož rozložení balkónů a lavic, nedokážeme popsat, do jaké míry Schütz prostoru využil.

Dílo Heinricha Schütze je nesmírně osobité a rozmanité, vše má svůj smysl a logiku, obzvláště ovládá-li interpret (a ideálně také posluchač) německý jazyk. Na další podrobné zkoumání čekají i další skladatelovy kompozice, jako například *Kleine geistliche Konzerte I – II*, *Symphoniae sacrae I – III* nebo *Psalmen Davids*.

Seznam použitých informačních zdrojů

ANTTILA, Mikka E. *Luther's Theology of Music, Spiritual Beauty and Pleasure*. Gruyter. ISBN 987-3-11-031019-1

BUKOFZER, Manfred. *Hudba v období baroka*. Od Monteverdiho po Bacha. Bratislava: OPUS, 1986

EPPSTEIN, Hans, *Heinrich Schütz*. St.-Johannis-Druckerei, 1975. ISBN 3923053029

FEIL, Arnold. *Metzler Musik Chronik*. ISBN: 978-3476021090, s. 118

HAYNES, Bruce. *A History of Performing Pitch: The Story of "A"*. Lanham, Maryland, and Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2002. ISBN-13: 978-0810841857

HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby III. Baroko*. IKAR 2009, ISBN 978-80-249-1266-0

KALISTA, Zdeněk. *České baroko: studie, texty, poznámky*. V Praze: Evropský literární klub, 1941

KLUČINA, Petr. *Třicetiletá válka, obraz doby 1618 – 1648*. Nakladatelství Paseka 2004. ISBN 80-7185-663-0

MOSSER, Hans Joachim. *Heinrich Schuetz – Sein leben und Werk*. Concordia Publishing House, 1959. ISBN 978-0570013112

SADIE, Julie Anne. *Companion to Baroque Music*. University of California Press, 1998. ISBN 978-0520214149, s. 201 – 203

SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. Togga 2011. ISBN 80-902912-0-1

ŠTĚDRŮ, Miloš. *Claudio Monteverdi: genius opery*. Supraphon, 1985

The New Grove Dictionary of Music and Musicians

www.casopisharmonie.cz/rozhovory/svet-potrebuje-schutzovu-mystiku

Seznam příloh

Příloha 1 – Překlad textu *Musikalische Exequien*⁵²

Příloha 2 – Portrét Heinricha Schütze I (Rembrandt)⁵³

Příloha 3 – Portrét Heinricha Schütze II (Christoph Spetner)⁵⁴

Příloha 4 – Titulní strana *Musikalische Exequien*⁵⁵

Příloha 5 – Sarkofág hraběte Heinricha Reuss zu Gera⁵⁶

⁵² Překlad Čenka Svobody

⁵³ www.dick.wursten.be/schutz_rembrandt

⁵⁴ Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz

⁵⁵ Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz

⁵⁶ www.gera-chronik.de

MUSIKALISCHE EXEQUIEN

I.

Nacket bin ich vom Mutterleibe kommen.
Nacket werde ich wiederum dahin fahren.
Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen,
der Name des Herren sei gelobet.
Herr Gott, Vater im Himmel, erbarm dich über uns.
Christus ist mein Leben, Sterben ist mein Gewinn.
Siehe, das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt.
Jesu Christe, Gottes Sohn, erbarm dich über uns
Leben wir, so leben wir dem Herren,
sterben wir, so sterben wir dem Herren,
darum wir leben odr sterben, so sind wir des Herren.
Herr Gott, heiliger Geist, erbarm dich über uns.

Also hat Gott die Welt geliebt,
dass er seinen eingebornen Sohn gab.
Auf das alle, die an ihn gläuben, nicht verloren werden,
sondern das ewige Leben haben.
Er sprach zu seinem lieben Sohn:
Die Zeit ist hie zu erbarmen,
fahr hin meins Hertzen werte Kron
und sei das Heil der Armen und hilf ihn aus der Sünden
Not, erwürg vor sie den bittern Tod und laß sie mit dir leben.

Das Blut Jesu Christi, des Sohnes Gottes,
machet uns rein von allen Sünden.
Durch ihn ist uns vergeben die Sünd, geschenkt das Leben
im Himmel soll'n wir haben o Gott, wie grosse Gaben.

Unser Wandel ist im Himmel, von dannen wir auch
warten des Heilandes, Jesu Christi, des Herren,
welcher unsern nichtigen Leib verklären wird,
dass er ähnlich werde seinem verklärten Leibe.
Es ist allhier ein Jammertal, Angst, Not und Trübsal überall, daß
Bleibens ist ein kleine Zeit voller Mühseligkeit,
und wer's bedenkt, ist immer im Streit.

Wenn eure Sünde gleich blutrot wären, soll sie doch schneeweiß
werden, wann sie gleich ist wie rosinfarb,
soll sie doch wie Wolle werden.
Sein Wort, sein Tauf, sein Nachtmahl
dient wider allen Unfall, der heilige Geist im Glauben
lehrt uns darauf vertrauen.

Gehe hin, mein Volk, in eine Kammer und schleuss die Tür nach
dir zu, verbirge dich einen kleinen Augenblick,
bis der Zorn vorübergehe.
Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand
und keine Qual rühret sie an, für den Unverständigen
werden sie angesehen, als stürben sie,
und ihr Abschied wird für eine Pein gerechnet
und ihr Hinfahren für Verderben,
aber sie sind in Frieden.

Herr, wenn ich nur dich habe, so frage ich nichts nach Himmel und
Erden. Wenn mir gleich Leib und Seele
verschmacht, so bist du Gott allzeit,
meines Hertzen Trost und mein Teil.
Er ist das Heil und selig Licht,
für die Heiden, zu erleuchten,
die dich kennen nicht, und zu weiden.
Er ist seines Volks Israel der Preis, Ehr, Freud und Wonne.

Unser Leben währet siebenzig Jahr, und wenn's hoch kömmt
so sind's achtzig Jahr. Und wenn es köstlich gewesen ist,
so ist es Müh und Arbeit gewesen.
Ach wie elend ist unser Zeit allhier auf dieser Erden,
gar bald der Mensch darniederleit, wir müssen alle sterben.
Allhier in diesem Jammertal ist Müh und Arbeit überall,
auch wenn dirs wohl gelingt.

Překlad: Čeněk Svoboda

I.

Nahý jsem přišel z ženy na svět.
Nahý opět odejdu.
Bůh daroval, Bůh odňal,
jméno Boží budiž pochváleno.
Bože otče na nebesích, smiluj se nad námi.
Kristus je můj život, smrti jen získám.
Hle beránek boží, který snímá hříchy světa.
Ježíši Kriste, synu Boží, smiluj se nad námi.
Žijeme-li, žijeme pro Pána,
umíráme-li, umíráme pro Pána.
Když takto žijeme a umíráme, náležíme Pánu.
Pane Bože, Duchu svatý, smiluj se nad námi.

Tak Bůh miloval svět,
že dal světu svého jednorozemného syna.
A proto všichni, kdo v něho věří, nebudou zatraceni,
ale budou mít život věčný.
Řekl svému milovanému synovi:
Nadešel čas slitování, jdi tam,
drahá koruno mého srdce,
a staň se spásou ubohých, pomoz jim z bídy hříchu
a zbav je hořké smrti, ať žijí s tebou.

Krev Ježíše Krista, syna Božího,
nás očišťuje od všech hříchů.
Skrze něj nám byla odpuštěna vina a darován život, ó
Bože, jak nesmírné dary obdržíme v nebi!

Naše proměna je v nebi, odkud též
očekáváme spasitele, pána Ježíše Krista.
On oslaví naše nicotné tělo,
takže bude podobné jeho oslavenému tělu.
Zde je slzavé údolí, všude strach, bída a zármutek,
náš zdejší čas je krátký, plný útrap,
a kdo o něm přemýšlí, je ve stálém sváru.

I kdyby váš hřích byl šarlatový jako krev,
přece zbělí jako sníh. I když bude tmavě rudý,
přece bude jako vlna.
Jeho slovo, jeho křest, jeho Poslední večeře
působí proti všemu neštěstí, Duch svatý ve víře
nás učí se tomu svěřit.

Jdi, můj lide, do komnaty a zavři za sebou dveře,
skryj se malý okamžik,
dokud hněv nepřejde.
Duše spravedlivých jsou v Božích rukou
a žádná trýzeň se jich nedotkne, v očích pošetilého
budou vypadat jako by zemřeli,
a jejich odchod se bude považovat za pohromu,
jejich smrt za zkázu.
Avšak oni jsou v pokoji.

Pane, když mám jen tebe, nežádám nic
na nebi ani na zemi. I když zajde mé tělo i duše,
ty jsi na věky Bůh,
útěcha mého srdce, a jsi ve mně.
On je spásou a svatým světlem
pro pohany, které osvěcuje ty,
kdož tě neznají, a je jim pastýřem.
On je chválou ctí, radostí a slastí svého lidu Izraele.

Náš život trvá sedmdesát let, a jen někdy
se dožijeme osmdesáti let. A i když byl náš život
znamenitý, přece to byla jen námaha a práce
Ach, jak ubohé jsou naše dny zde na zemi.
Člověk brzy chřadne, my všichni musíme zemřít.
Zde v tomto slzavém údolí je všude námaha a lopota,
i když se ti dobře daří.

Ich weiß, dass mein Erlöser lebt, und er wird mich hernach
aus der Erden auferwecken. Und werde darnach
mit dieser meiner Haut umgeben werden
und werde in meinem Fleisch Gott sehen.
Weil du vom Tod erstanden bist, werd ich im Grab nicht bleiben,
mein höchster Trost dein Auffahrt ist,
Todsurcht kannst du vertreiben.
Denn wo du bist, da komm ich hin,
daß ich stets bei dir leb und bin,
drum fahr ich hin mit Freuden.

Herr, ich lasse dich nicht, du segnest mich denn.
Er sprach zu mir: Halt dich an mich, es soll dir itzt gelingen,
ich geb mich selber ganz für dich, da will ich für dich ringen.
Den Tod verschlingt das Leben mein, da bist du selig worden.

II.

Herr, wenn ich nur dich habe, so frage ich nichts nach Himmel und
Erden. Wenn mir gleich Leib und
Seele versmacht, so bist du doch, Gott,
allezeit meines Herzens Trost und mein Teil.

III.

Herr, nun lässest du deinen Diener
in Frieden fahren, wie du gesagt hast.
Denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen,
welchen du bereitet hast für allen Völkern,
ein Licht zu erleuchten die Heiden
und zum Preis deines Volks Israel.
Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben.
Sie ruhen von ihrer Arbeit und ihre Werke folgen ihnen nach.
Sie sind in der Hand des Herren und keine Qual rührt sie.

Já vím, že můj vykupitel žije a vyzdvihne mě ze země.
Tehdy budu oblečen
do této své kůže a ve svém těle
uvidím Boha.
Protože jsi povstal ze smrti, nezůstanu ani já v hrobě,
tvé zmrtvýchvstání je mou nejvyšší útěchou,
ty dokážeš zahnat strach ze smrti.
Neboť kde jsi ty, tam přijdu i já,
abych žil navždy s tebou,
proto odcházím s radostí.

Pane, nepustím tě, dokud mi nepožehnáš.
Řekl mi: Připoj se ke mně, teď se ti povede dobře,
celý se odevzdám pro tebe, budu pro tebe zápasit.
Smrt pohltí můj život, a tak dojdeš blaženosti.

II.

Pane, když mám jen Tebe, nežádám nic na Zemi ani na
nebi. I když zajde mé tělo
a má duše, Ty jsi navěky Bůh,
útěcha mého srdce a jsi ve mně.

III.

Pane, nyní propustíš
svého služebníka.
Neboť mé oči viděly Tvé spasení,
které jsi připravil přede všemi národy,
světlo, jež bude zjevením pohanů,
slávu pro tvůj lid Izrael.
Blahoslavení jsou mrtví, kteří umírají v Pánu.
Ano, praví Duch, ať odpočinou od svých prací,
neboť jejich skutky jdou s nimi.



Rembrandt – Heinrich Schütz



Christoph Spetner – Heinrich Schütz

Musicalische Exequien

Wie solche bey herrlicher vnd hochansehnlicher Leichbestattung/
Des weylant. Hochwolgebornen Herrn/

Herrn HENRICHE

des Jüngern vnd Elften Keußen/ Herrn von Plauen/ Röm.
Kays. Majt. gewesenen Raths/ Herrn zu Bretz/ Cranichfeldt/
Gera/ Schütz vnd Lobenstein/etc. nunmehr Christ-
seligen Andenkens

Jüngstlin den 4 Monatstag Februarii zu Gera/ vor vnd
nach der Leichpredigt gehalten/ vnd ihrer wolseligen Gnaden/ bey
ders selbzeiten wiederholten begehren nach/ in eine stille verdachte Orgel
angestellt vnd abgesungen worden/

Mit 6. 8. vnd mehr Stimmen zugebrauchen/
Auch

Mit bengefügten zwiefachen Basso Continuo den einem vor die
Orgel/ dem andern vor den *Dirigenten* oder vor den *Violon*, bey wel-
chem vor her ein absonderlich Verzeichnus/ deren in diesem Werklein
begriffenen Musicalischen Sachen/ sampt den Ordinanzen
oder Anstellungen/ an den günstigen Leser/
zubefinden.

Zu unterthänigem letzten Ehren Gedächtnis auff begehren
In die Music versetzt/ vnd in Druck gefertiget
Durch

Heinrich Schützen Hurf. Sächs. CapellMeistern.

Q V I N T V S.

Bedruckt zu Dresden/ bey Wolff Seyffert/ Im Jahr/

I 6 3 6.



Sarkofág hraběte Heinricha II. Reuss zu Gera